

Mus. Th.

2889

Mus. Th.

2889.-1

Santner

51

Journal of the

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

Handbuch
der
Tonsetzkunst.

Kurzgefasster Unterricht
im
**Generalbass, der Harmonielehre und
des Contrapunktes.**

Nebst einem Anhang:
**Bemerkungen über die alten Kirchentonarten und
ihren Gebrauch.**

Mit vielen erläuternden Notenbeispielen.

Für Schulen und zum Selbst-Unterrichte

verfasst von

Carl Santner.

LEIPZIG,
Verlag von Moritz Schäfer.
1866.



Vorrede.

Keine Kunst ist wohl so allgemein geworden, als die Musik. Es giebt kein Dorf, ja fast kein Haus mehr, wo nicht Einer oder der Andere der Bewohner irgend einen Zweig der Musik betreibt. Durch die dem deutschen Volke ureigenthümliche Liebe zum Gesange, durch die Entstehung und Verbreitung der Gesangvereine und Liedertafeln hat diese veredelnde Kunst alle Schichten der Gesellschaft durchdrungen und äussert ihren erfreulichen Einfluss auf die Bildung und Gesittung der ganzen deutschen Völker.

In dem Maasse aber, als die Musik Verbreitung fand, hat auch die productive Thätigkeit Jener zugenommen, die sich für berufen hielten, die Literatur dieser Kunst mit ihren Werken zu bereichern.

Ob und wie viel durch das massenhafte Anhäufen derartigen Materials die wahre Kunst gewonnen hat, ist wohl hier nicht am Platze zu erörtern, nur so viel sei erwähnt, dass unter den manigfachen Erscheinungen des Tages sich leider! auch solche befinden, denen man das Empirische ihres Entstehens nicht nur auf den

ersten Blick ansieht, sondern die oft der ersten Grundbedingungen eines correcten Tonstückes entbehren.

Als beliebte Ausflucht für dererlei bedauernswerthe Umrissenheit dient gar oft die sogenannte moderne Musik-Richtung. Ein bequemes Mittel, sich mit stolzer Selbstüberschätzung über die bestehenden positiven Grundsätze der Harmonie, als bereits überwundenen Standpunkt, hinauszusetzen. —

Wir wollen über den Grund oder Ungrund dieser Anschuldigung unsrer neueren Musikrichtung nicht rechten, unzweifelhaft ist jedoch, dass jene Autoren, welche sich über manche der bestandenen Formen hinauszusetzen wagten, früher alle Grundregeln der Harmonie tief studirt und vielseitig geprüft haben mussten, ehe sie den selbstgeschaffenen Weg einschlugen, dessen Ziel und Ende nur bisher noch unklar ist, dass aber die Grundprincipien des harmonischen Baues, weil auf mathematischer Bestimmtheit beruhend — unverändert bleiben werden, steht fest.

Woher also bei der Masse fast täglich erscheinender Novitäten im Gebiete der musikalischen Composition der fühlbare Abgang wahrhaft gediegener und correcter Tonstücke? —

In einer Zeit, wo man mit Hülfe des Dampfes in wenigen Tagen die halbe Welt durchreist, wo der electrische Funke in einigen Minuten Nachrichten über Land und Meer bringt, will man Alles möglichst schnell abgemacht haben.

Nicht jeder, der Talent zum Schaffen in sich verspürt, hat die Zeit, andere auch den Muth, sich durch

dickleibige Bände von Generalbasslehren durchzuarbeiten, die zum Ueberflusse manchmal nach der Art mysteriös gehalten sind, dass sie gleich beim Beginn den Lernenden anwidern und den minder Begabten ganz unfasslich erscheinen. Man will heut zu Tage auf möglichst einfache und schnelle Weise in den Besitz des Wissens gelangen.

Durch jahrelange Erfahrung und gegebenen Unterricht hat der Verfasser sich die Ueberzeugung verschafft, dass, je einfacher und fasslicher die Lehre von der Tonsetzkunst vorgetragen wird, desto mehr Interesse gewinnt dieselbe und um so bleibender prägt sie sich dem Gedächtniss ein.

Interesse muss für die Sache erweckt werden; erst wenn der Componist sich über das von ihm geschaffenen Tonstück vollständig Rechenschaft zu geben im Stande ist; hat das Werk einen Werth und wird der einfachste Satz ihm mehr Freude und Befriedigung gewähren, als ganze vollgeschriebene Bogen voll Noten, von denen er nicht sagen kann, warum sie eben dastehen.

Der Verfasser dieser Schrift war daher bemüht, ein solches einfaches zur schnellen Belehrung und zum Selbstunterrichte taugliches Lehrbuch der Tonsetzkunst zu schreiben, welches zum Gebrauch in den Schulen, sowie als Handbuch für den Lehrer gleich geeignet ist. Es ist das Product eigener vieljähriger Erfahrung mit Benützung der besten theoretischen Schriften anerkannter Meister.

Das vorliegende Handbuch der Tonsetzkunst wird eingetheilt: in den Unterricht vom Generalbasse,

der Harmonielehre und dem Contrapunkte und ist mit vielen erläuternden Beispielen versehen, die das Gesagte klar und anschaulich machen.

Für jene, welche sich mit Kirchenmusik befassen, wurden als Anhang: Bemerkungen über den Gebrauch der alten Kirchentonarten beigegeben.

Möge die wohlgemeinte Absicht, welche der Abfassung dieses „Handbuches“ zum Grunde lag, erreicht und die Beurtheilung derselben eine milde werden.

Im Februar 1865.

Der Verfasser.

I n h a l t.

	Seite
Die Tonsetzkunst	1
Die diatonische Dur-Tonleiter.	3
1. Dur-Tonart	12
2. Moll-Tonart	12
Der Sext-Accord	20
Vom Quart-Sext-Accord	25
Von dem Sept-Accord (Vierklang) und seinen Abgeleiteten . . .	27
Sept-Accorde	29
Von dem verminderten Sept-Accord und seinen Abgeleiteten . .	34
Der kleine Sept-Accord und seine Abgeleiteten	39
Der Nonen-Accord.	42
Der Undecimen-Accord.	44
Der Terz-Decimen-Accord	45
Sept-Nonen-Accord	46
Von den Dissonanzen überhaupt	47
Durchgangstöne	61
Von den Cadenzen	66
Von der Figuration	67
Vom Cantus firmus	71
Der Orgelpunkt	73
Von der Nachahmung	76
Etwas vom Contrapunkte	80
1. Gattung des einfachen Contrapunktes	81
2. Gattung des einfachen Contrapunktes	82
3. Gattung des einfachen Contrapunktes	82
Der Canon	86
Von der Fuge	92
1. Das Thema	92
2. Die Stimmordnung	93
3. Der Gefährte	94

VIII

	Seite
4. Der Gegensatz	96
5. Der Zwischensatz	98
6. Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas	99
7. Die Einführung	100
8. Durchführung und Form der Fuge.	101
Disposition für eine Dur-Fuge in C	101
9. Der Orgelpunkt	103
Von dem Contrapunkte und seine Anwendung in der Musik . .	107
1a) Der abhängige Contrapunkt als Oberstimme nach den Vorschriften des alten diatonisch-harmonischen Tonsystems	108
b) Der abhängige Contrapunkt als Oberstimme in diatonisch- variirter Schreibart	109
Ausarbeitung	111
c) Der abhängige Contrapunkt als Oberstimme in diatonisch- chromatischer Schreibart	111
Ausarbeitung	112
Der abhängige Contrapunkt als Unterstimme	112
Ausarbeitungen	114
Vom freien, unabhängigen oder Wechsel-Contrapunkt	116
Analysis.	130
Vom doppelten oder verkehrbaren Contrapunkt	131
Ausarbeitung	137
Ausarbeitung	144
Von der Fuge mit zwei Subjecten	149
Zweistimmiger Entwurf.	149
Von der Fuge mit drei Subjecten	157
Anhang.	
Bemerkungen über die alten Kirchen-Tonarten und ihren Ge- brauch	172

Die Tonsetzkunst.

Die Tonsetzkunst ist die Fähigkeit ein musikalisches Kunstwerk hervorzubringen, somit der Inbegriff aller Kenntnisse, Fertigkeiten und natürlichen Anlagen, welche derjenige besitzen muss, der diesen Anforderungen genügen soll.

Um dieses Ziel zu erreichen, ist das Studium der Harmonielehre, des Generalbasses und des Contrapunktes erforderlich.

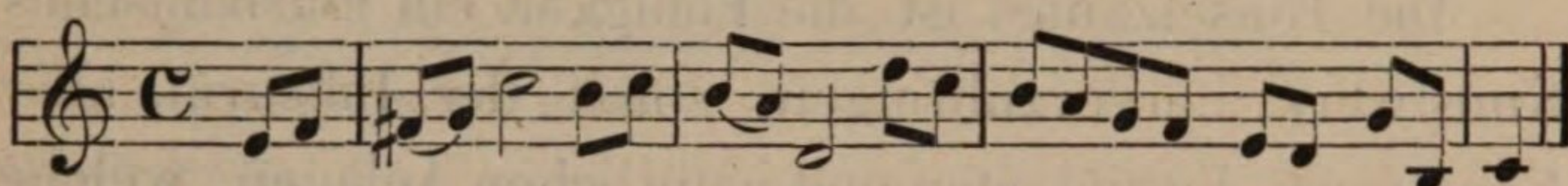
Unter Harmonielehre versteht man die Lehre von den Accorden, deren Definition weiter unten folgt, unter Generalbass wird eigentlich die tiefste Stimme einer Composition verstanden, in der Bedeutung jedoch, in welcher sie einen Zweig der Tonsetzkunst bildet, ist selbe die Kenntniss von der Bezifferung des Basses und der Fertigkeit des Spieles desselben.

Unter Contrapunkt versteht man jene polyphone d. i. mehrstimmige Schreibart, wo sich zwei oder mehrere Stimmen gleichzeitig mit einander verbinden und fortführen; der Name ist aus dem lateinischen punctum contra punctum (Note gegen Note) und bezeichnet die Setzart nach welcher zwei oder mehrere

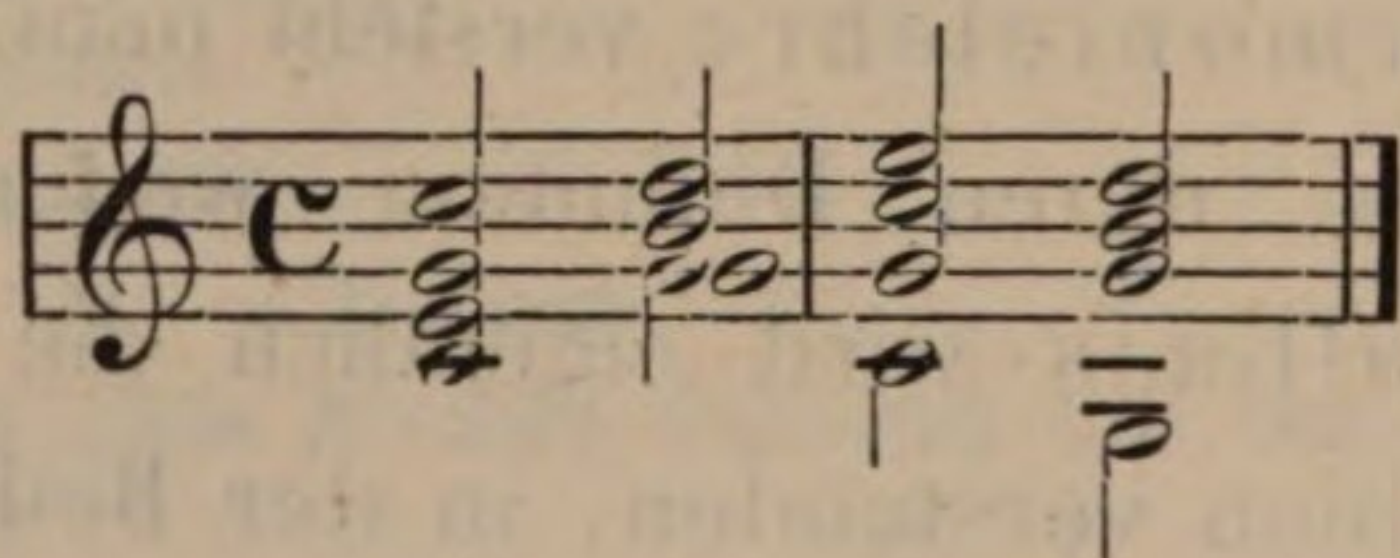
Stimmen selbstständig nach den Grundsätzen der Harmonie mit einander verbunden sind.

Vor allen ist zu beachten, dass die Musik aus Melodie und Harmonie besteht.

Unter Melodie versteht man zunächst die regelmässige, wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, nach welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne wohl auch verschiedene Tonarten mit einander wechseln, z. B.:



Unter Harmonie versteht man die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äusseren Erscheinung auch ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- oder Gesamtklange, den man mit einem Worte einen Accord nennt, z. B.:



Aus dem vorhergehenden Beispiele ist ersichtlich, dass jeder Accord auf einen bestimmten Ton gebaut ist, den man auch deshalb Grundton nennt; diejenigen Töne aber, welche über dem Grundtone stehen und eigentlich den Accord bilden, nennt man Intervalle.

Die Intervalle unterscheiden sich durch die Nähe oder Entfernung von dem Grundtone und es ist zur Erlernung und Auffindung derselben eine genaue Kenntniss der Tonleiter oder Scala unerlässlich.

Die Tonleiter oder Scala ist die Reihe der sieben Tonstufen mit der Wiederholung der ersten in der Octave wie dieselben einem Tongeschlechte zugehören.

In der Musik giebt es dreierlei Tonleitern, nämlich: die diatonische, die chromatische und die enharmonische.

Die diatonische Dur-Tonleiter.

Diese theilt sich in die Dur- oder harte und in die Moll- oder weiche Tonleiter.

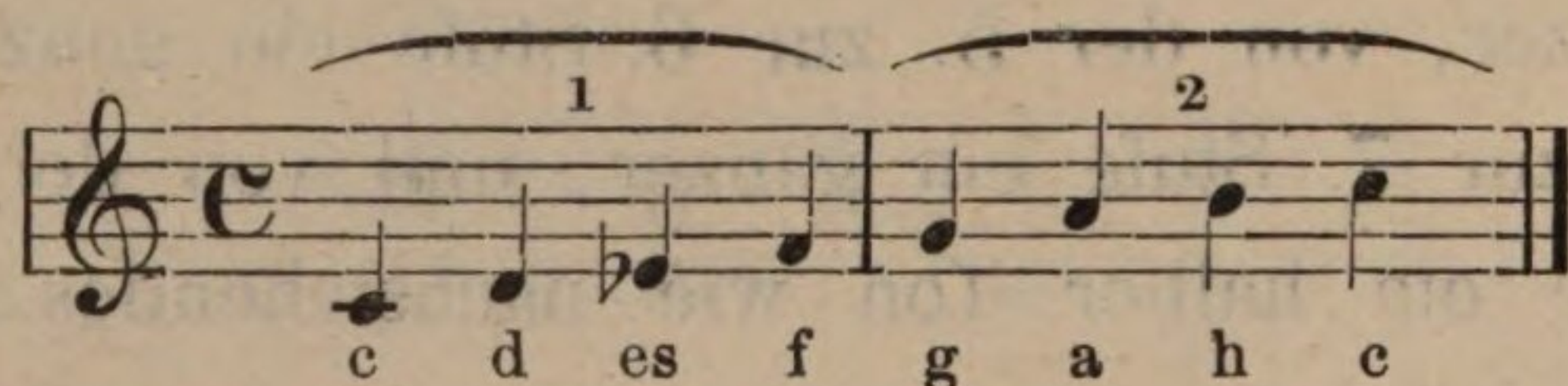
Erstere, nämlich die diatonische Dur-Tonleiter besteht aus ganzen und halben Tönen in folgender Ordnung: Von dem Grundtone zur zweiten Stufe ein ganzer von der zweiten zur 3. Stufe ein ganzer, von der 3. zur 4. Stufe ein halber, von der 4. zur 5. Stufe ein ganzer, von der 5. zur 6. Stufe ein ganzer, von der 6. zur 7. Stufe ein ganzer, und von der 7. zur 8. Stufe ein halber Ton wie nachstehendes Beispiel zeigen wird:



Wir finden hier die Dur-Scala in zwei gleiche Theile getheilt die einander ganz gleich sehen. Die erste wie die zweite Hälfte besteht aus vier Stufen und haben zwei ganze und einen halben Ton. Jeden Theil für sich betrachtet finden wir, dass die Töne

der ersten Hälfte von c hinweg jene der zweiten Hälfte aber zum c hinführen. Dieses c oder mit Rücksicht auf andere Tonarten, dieser Ton nach welchem hinauf oder herunter die Töne einer Scala streben, nennt man die *Tonica* und ist immer der erste Ton einer Tonleiter.

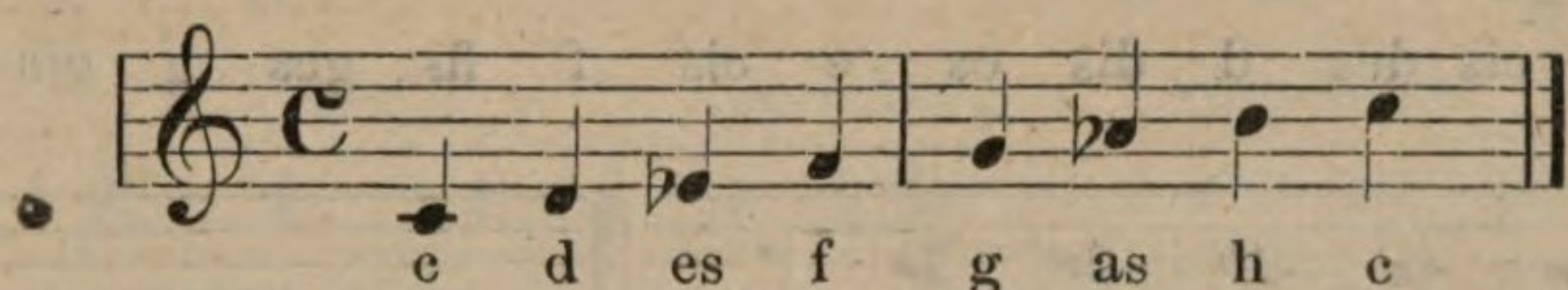
Die andere, nämlich diatonische Moll-Tonleiter unterscheidet sich aufwärts und zurück in melodischer Beziehung sehr wenig von der Dur-Tonart und besteht gleichfalls aus ganzen und halben Tönen und zwar in nachstehender Reihenfolge: Von dem Grundtone zur 2. Stufe ist ein ganzer Ton, von der 2. zur 3. Stufe ein halber Ton, von der 3. zur 4. Stufe ein ganzer Ton, von der 4. zur 5. Stufe ein ganzer Ton, von der 5. zur 6. Stufe ein ganzer Ton, von der 6. zur 7. Stufe ein ganzer Ton, von der 7. zur 8. Stufe ein halber Ton.



In der vorstehenden Moll-Tonleiter finden wir nur bei der 3. Stufe einen Unterschied und wenn wir die Intervalle werden kennen gelernt haben, so werden wir finden, dass der Unterschied zwischen der Dur- und Moll-Tonart nur der ist, dass bei ersteren die grosse bei letzterer die kleine Terz vorhanden ist.

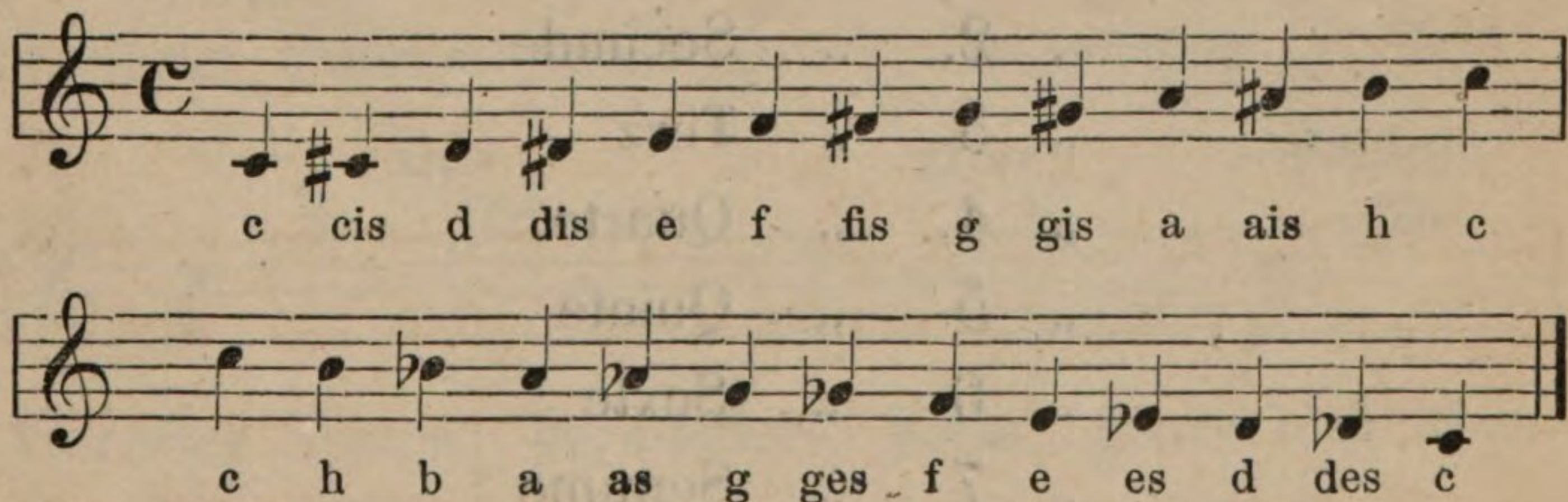
Dies aber ist noch nicht vollständig genügend die Moll-Tonleiter zu charakterisiren, es ist nämlich der sechste Ton, welcher dem Charakter der Moll-

Tonart nicht zusagt, daher kann sich auch die Harmonie mit der grossen sechsten Stufe nicht einverstanden erklären, wonach die Moll-Tonleiter in harmonischer Beziehung sich auf folgende Weise darstellt.



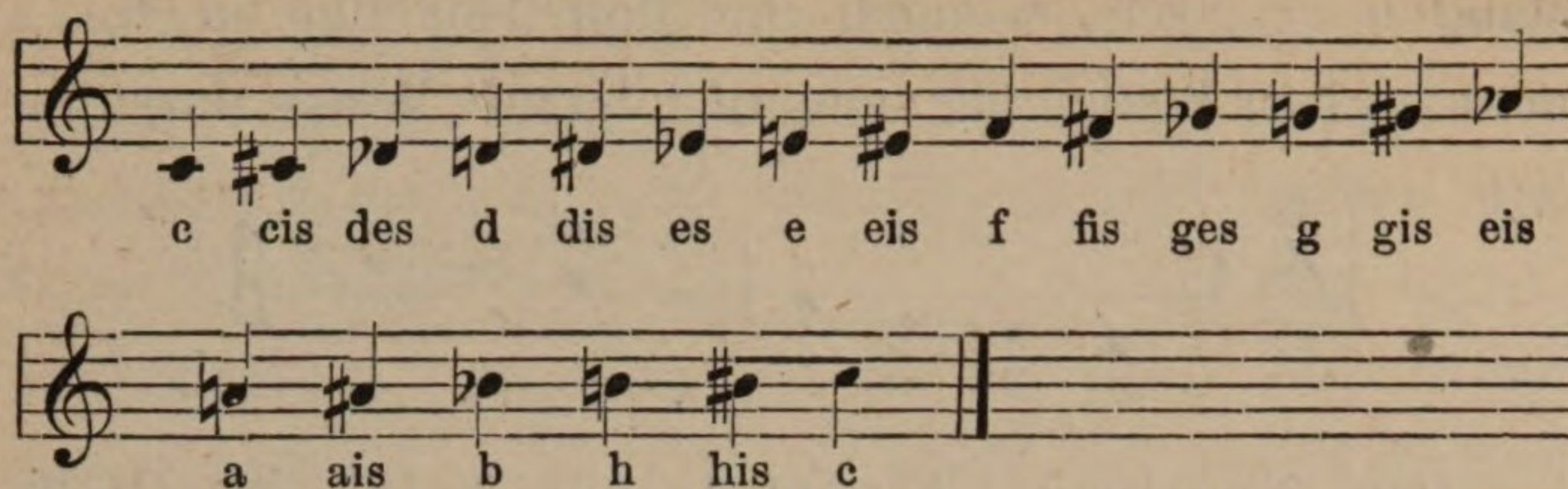
Die Theilung der Octave ist bei der Moll-Tonleiter, namentlich bei der ersten Hälfte nicht so bestimmt ausgeprägt als bei der Dur-Tonart, allein dessen ungeachtet vorhanden und dieselbe zu beachten von grosser Wichtigkeit, da sie später bei dem Fugenbaue vorzugsweise berücksichtigt werden muss.

Die zweite Haltung der Tonleiter ist die chromatische, bei welcher man die zwischen den ganzen Tönen liegenden Halbtöne aufwärts mit $\sharp$ und abwärts mit $\flat$ bezeichnet und nachdem sie von den sieben ursprünglichen Tonstufen hergeleitet sind, auch nach solchen benannt werden, z. B.:



Die dritte Gattung der Tonleiter ist die enharmonische und ist die Folge der Tonstufen jede in ihrer ursprünglichen Höhe und zugleich erhöht und erniedrigt genommen, und entsteht wenn man die doppelte Be-

zeichnung der Halbtöne mit $\sharp$ und $\flat$ neben einander hinsetzt, z. B.:

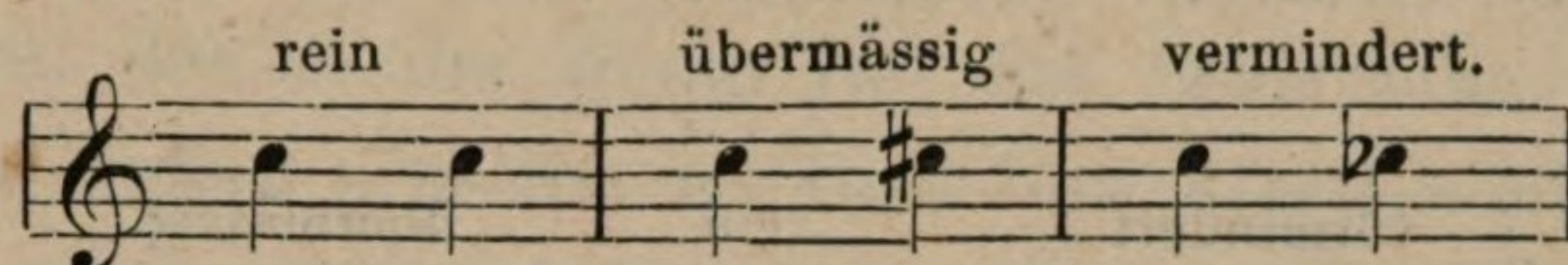


Der Raum welcher zwischen zwei oder mehreren Tönen stattfindet, das Verhältniss dieser Töne zu einander in Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe nennt man ein Intervall, oder wie wir bereits schon oben erwähnt haben, Zwischenraum oder Entfernung. Bei Abzählung oder Berechnung der Intervalle unserer Tonleiter beginnt man stets mit dem tieferen Tone und benennt dann die einzelnen Intervalle der Reihenfolge nach mit dem der in gleicher Reihe folgenden Zahl entsprechenden lateinischen Namen, so heisst nun

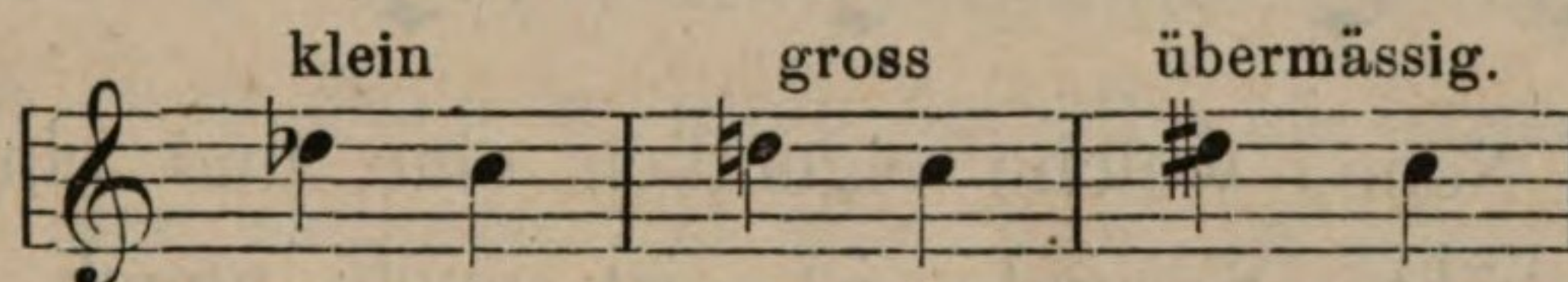
- | | |
|--------------|---------|
| die 1. Stufe | Prime |
| „ 2. „ | Secunde |
| „ 3. „ | Terz |
| „ 4. „ | Quarte |
| „ 5. „ | Quinte |
| „ 6. „ | Sexte |
| „ 7 „ | Septime |
| „ 8. „ | Octave. |

Geht man über die Octave hinaus so ist die 9. Stufe die None, die 10. die Decime die 11. die Undecime, die 12. die Terzdecime.

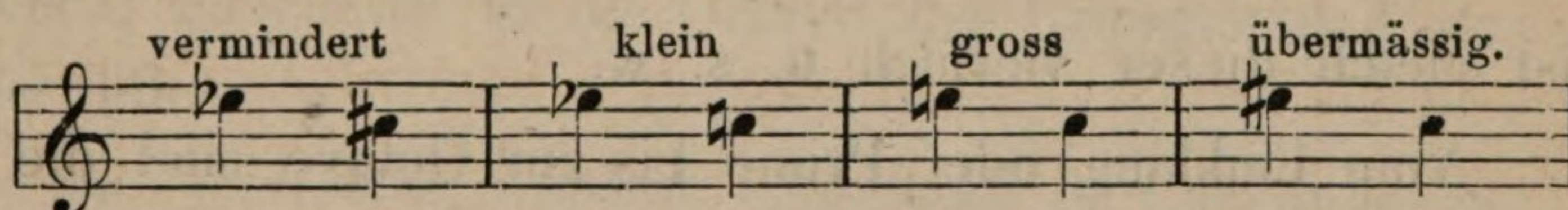
Durch die bereits kennen gelernten chromatischen Versetzungszeichen ($\sharp$ $\flat$) werden auch die einzelnen Intervalle verändert, d. h. höher oder tiefer, es giebt daher dreierlei Primen: rein, übermässig und vermindert, z. B.:



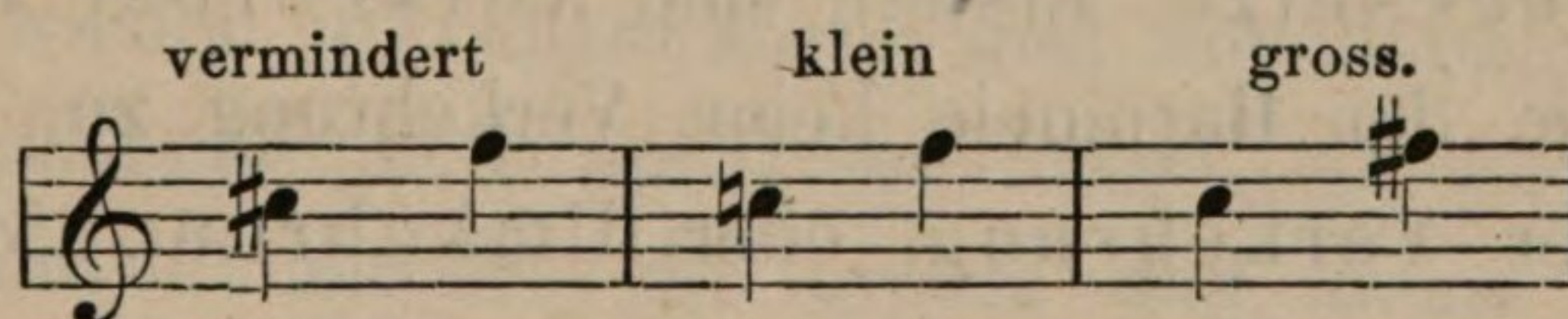
Dreierlei Secunden: klein, gross, übermässig, z. B.:



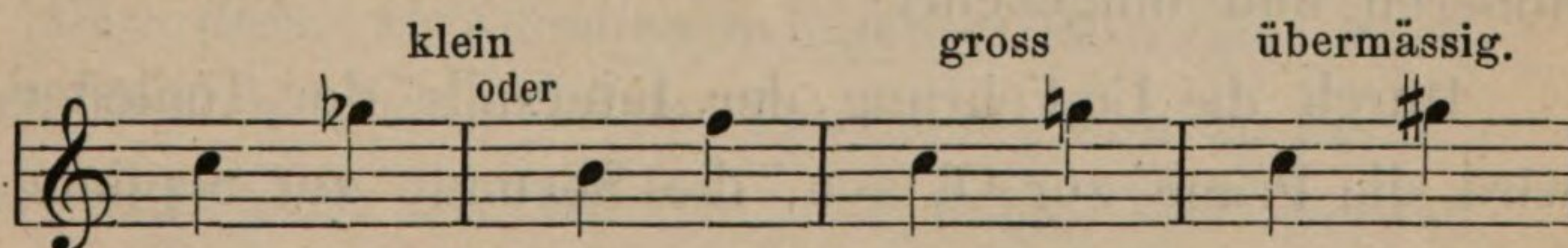
Viererlei Terzen: vermindert, klein, gross, übermässig, z. B.:



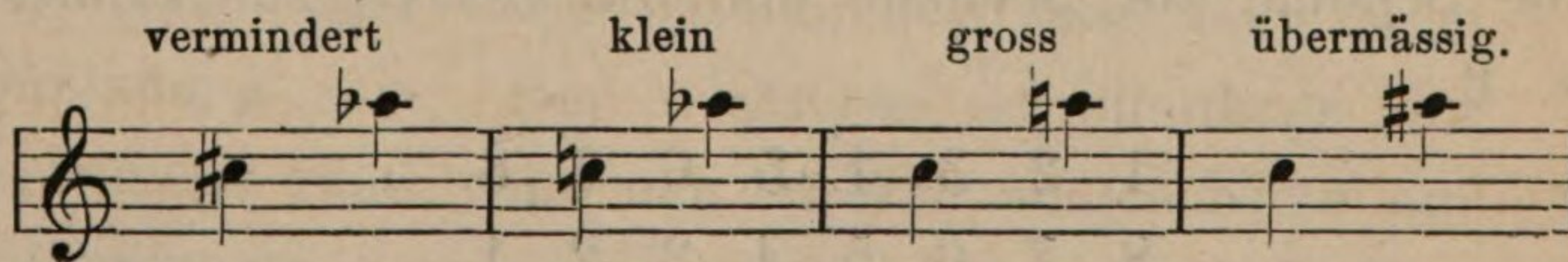
Dreierlei Quarten: verminderte, klein und gross, z. B.:



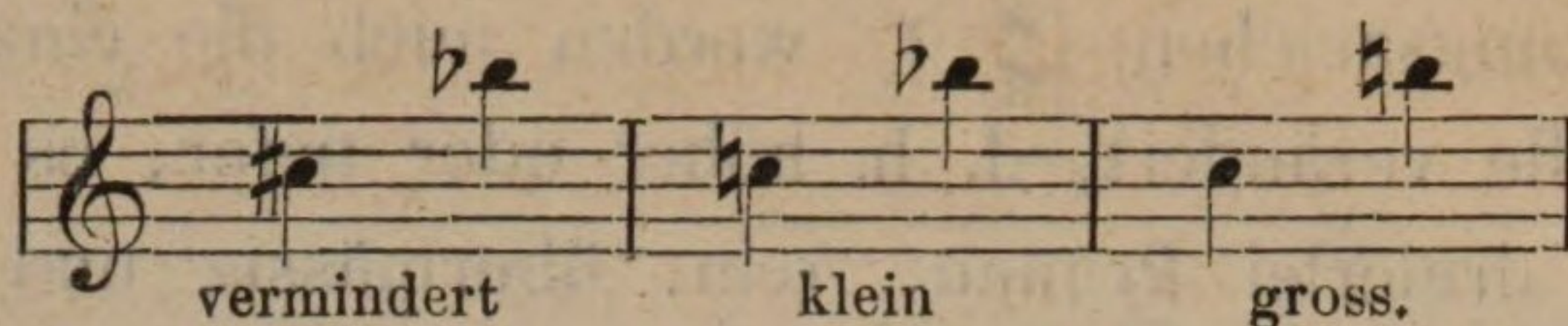
Dreierlei Quinten: klein, gross, übermässig, z. B.:



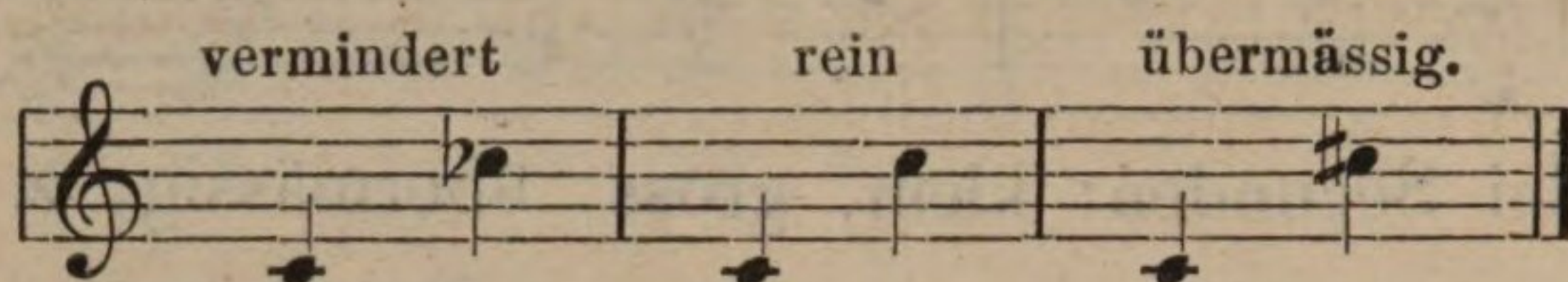
Viererlei Sexten: vermindert, klein, gross und übermässig, z. B.:



Dreierlei Septimen: vermindert, klein, gross. z. B.:



Dreierlei Octaven: vermindert, rein und übermässig, z. B.:



Die None, welche eigentlich eine und eine Octave erhöhte Secunde ist, ist auch gleich dieser dreifach, nämlich klein, gross und übermässig, die Decime, welche um eine Octave erhöhte Terz ist, ist gleich dieser vierfach u. s. w.

Vom Einklang oder Prime bis zur Octave sind die Intervalle einfach von der None angefangen aber zusammengesetzt. Erstere sind verkehrbar letztere lassen in der Harmonie keine Verkehrung zu.

Unter Verkehrung oder Umkehrung versteht man die Versetzung eines tieferen Tones in einen höheren und umgekehrt.

Durch die Umkehrung der Intervalle der Tonleiter wird die Prime zur Oktave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, und umkehrt die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz und die Septime zur Secunde und die Octave zur Prime, z. B.:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Wir haben in der Tonleiter bisher zwei Töne kennen gelernt, welche dieselbe charakterisiren und zwar die Tonica oder der Grundton und die Terz, welche entweder die Dur oder Moll-Tonart bezeichnet. Es giebt aber deren noch einige, und zwar: Die Dominante, das ist der fünfte Ton der Scala oder Tonleiter, in sofern derselbe als Grundton oder Grundbass eines Accordes betrachtet wird.

Die Unter- oder Subdominante das ist der vierte Ton einer Scala in sofern derselbe als Grundbass gilt, und der siebente Ton der Scala, welcher auch Leitton oder die charakteristische Note heisst, weil dieselbe, als die grosse Septime über der jedesmaligen Tonica, gleichfalls in die Octave des Grundtones leitet oder führt.

Die Intervalle werden eingetheilt in Consonanzen (Wohlklänge) und Dissonanzen (Uebelklänge) und erstere zerfallen wieder in vollkommene und unvollkommene.

— Vollkommene sind die reine Prime, Quinte und Octave, unvollkommene die grosse und kleine Terz und Sexte, alle übrigen Intervalle sind dissonirend. —

Dass diese verschiedenen Eigenschaften oder Merkmale in den Intervallen der Tonleiter genau zu kennen von Wichtigkeit ist, wird in der Folge klar werden.

Die gleichzeitige Vereinigung mehrerer und verschiedener Tonklänge wird Accord genannt. Derselbe kann consonirend oder dissonirend, zwei oder auch mehrstimmig sein. Der wichtigste ist allerdings der vierstimmige Satz, weil alle mehrstimmigen Sätze nur Verdopplungen bereits vorhandener Intervalle sind, allein

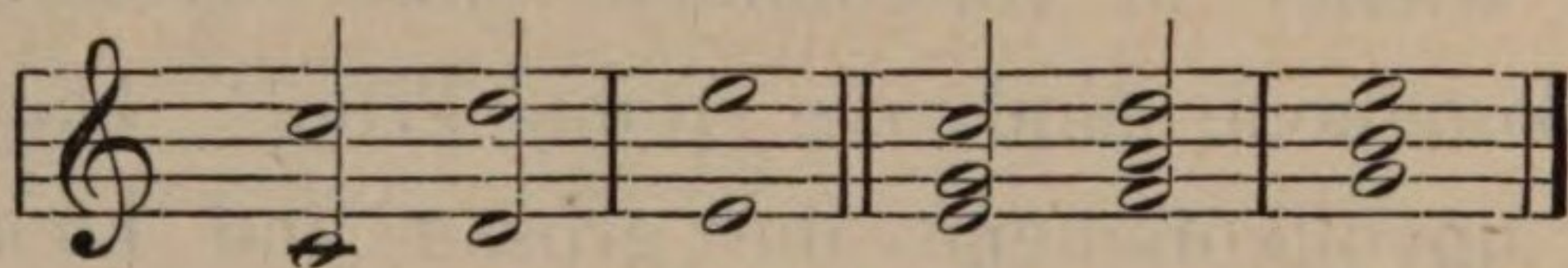
wir werden in der Folge auch den zwei- und dreistimmigen Satze unsere Aufmerksamkeit zuwenden, nachdem derselbe besonders bei dem Studium des einfachen und doppelten Contrapunktes von grosser Wichtigkeit ist.

Bei den drei, vier oder mehrstimmigen Satze nennt man die höchste und die tiefste Stimmen die äusseren, alle die innerhalb dieser beiden liegen die Mittelstimmen.

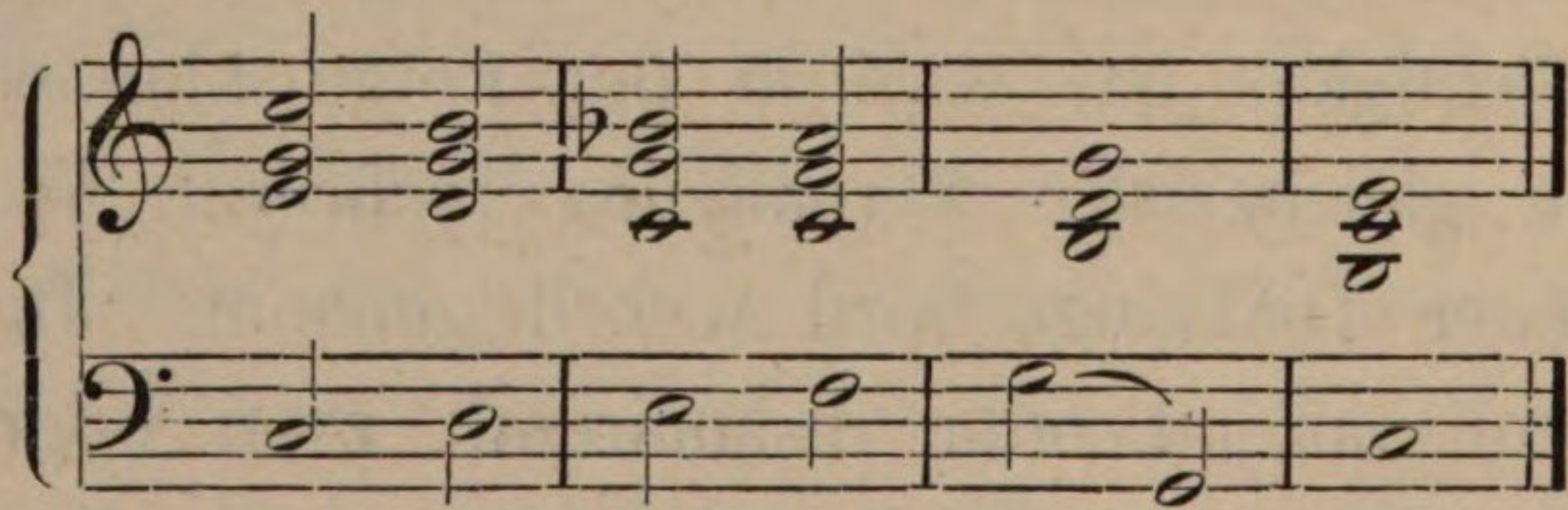
Auch die Accorde sind gleich der Melodie einer Bewegung fähig und schreiten bald auf, bald abwärts oder in einer geraden Richtung fort.

1. die gerade Bewegung (*motus rectus*)
2. die Gegenbewegung (*motus contrarius*)
3. die Seitenbewegung (*motus obliquus*).

Die gerade Bewegung ist die Bewegung von Stimmen wenn sie zusammen fallen oder steigen, z. B.:

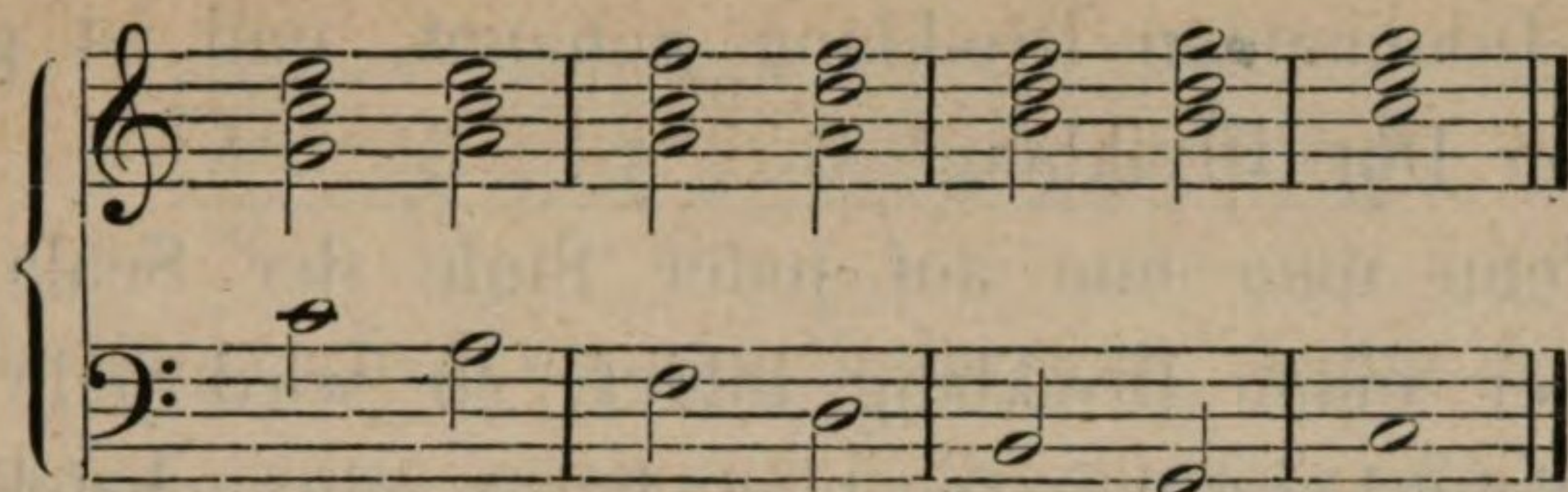


Die Gegenbewegung nennt man, wenn die Stimmen nach verschiedener Richtung sich bewegen, z. B.:



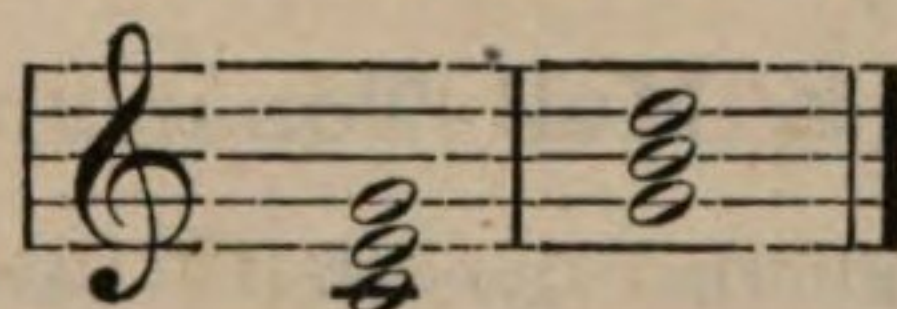
Die Seitenbewegung endlich nennt man jene Fortschreitung, wenn eine Stimme in gleicher Tonhöhe

verbleibt, während die andern auf oder abwärts gehen
z. B.:

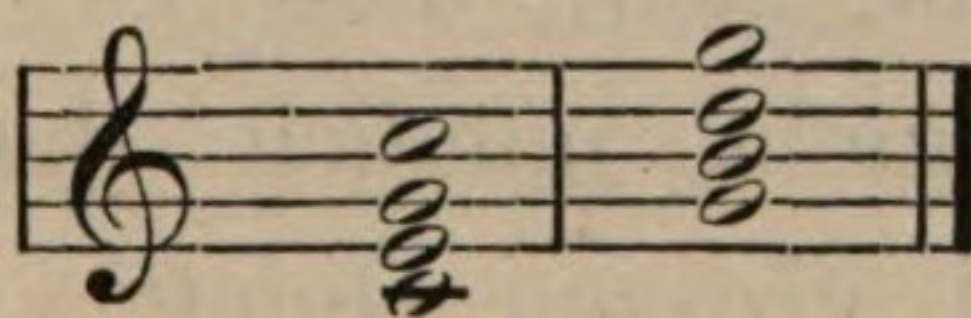


Alle Harmonie-Verbindungen, die in der Musik vorkommen, lassen sich auf zwei Haupt- oder Stamm-Accorde zurückführen und diess sind: der Dreiklang und Vierklang letzterer auch Septaccord genannt.

Der Dreiklang besteht aus drei terzenweise übereinander stehenden Klängen, z. B.:



Sollen diese Accorde vierstimmig behandelt werden; so fügt man nur für die Oberstimme die Octave dazu
z. B.:



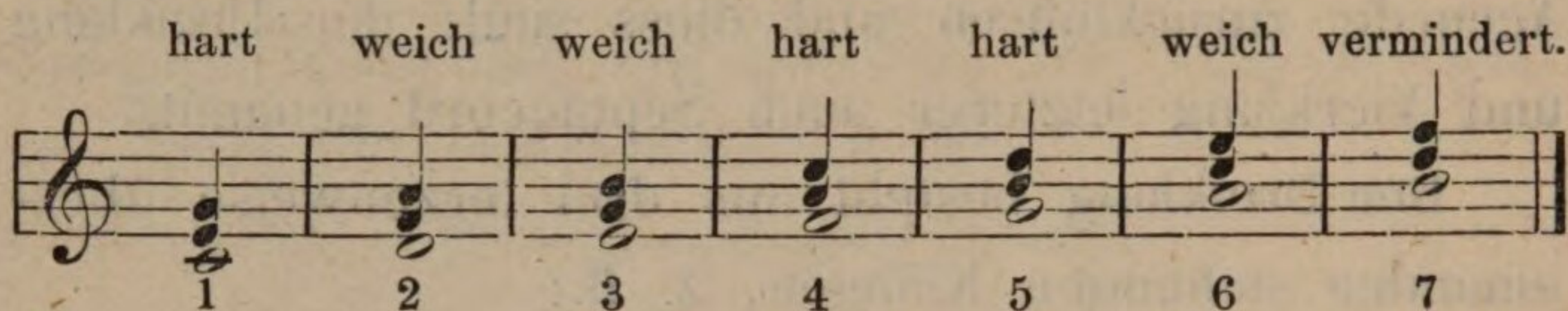
Die Bestandtheile des ersten Dreiklanges sind:

Die grosse Terz zum Grundtone und die grosse Quinte, und ist, da er die grosse Terz in sich fasst der Dur-Dreiklang, und da der Grundton desselben auf der Tonika ruht, der Tonika-Dreiklang zum Unterschiede des zweiten, dessen Grundton auf der Oberdominante ruht, und daher auch der Ober-Dominanten-Dreiklang genannt wird.

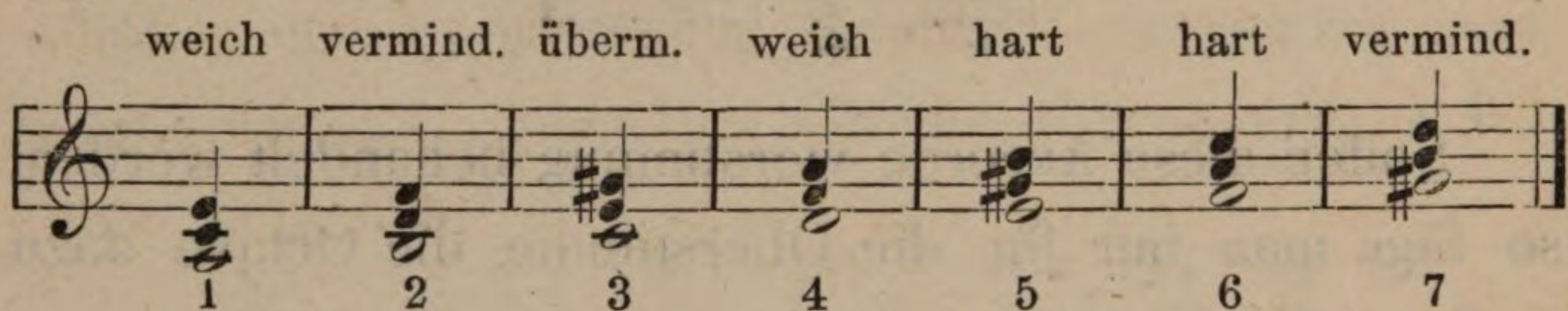
Der auf der vierten Stufe erbaute Dreiklang wird, weil derselbe, auf der Unterdominante ruht, auch der Unter-Dominanten-Dreiklang genannt, und ist gleichfalls ein Dur-Dreiklang.

Wenn man nun auf jeder Stufe der Scala oder Tonleiter einen Dreiklang bildet, so wird jede Stufe ihren eigenthümlichen Dreiklang haben wie nachstehendes Beispiel zeigen wird.

1. Dur-Tonart.



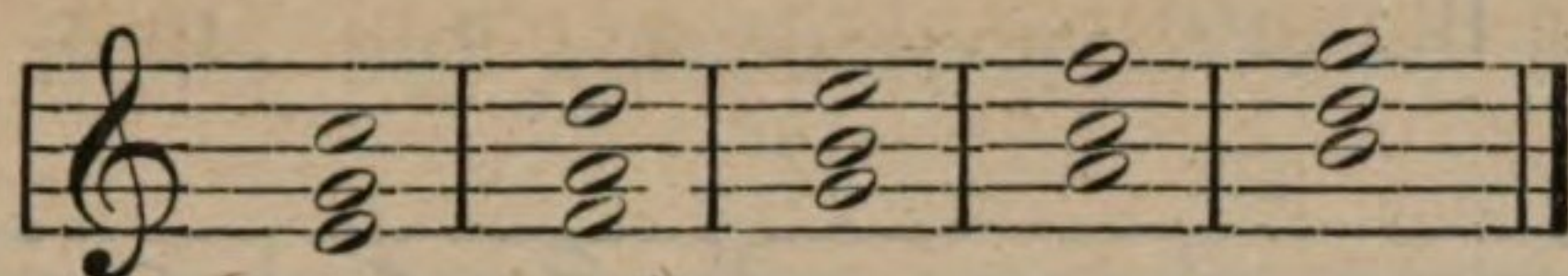
2. Moll-Tonart.



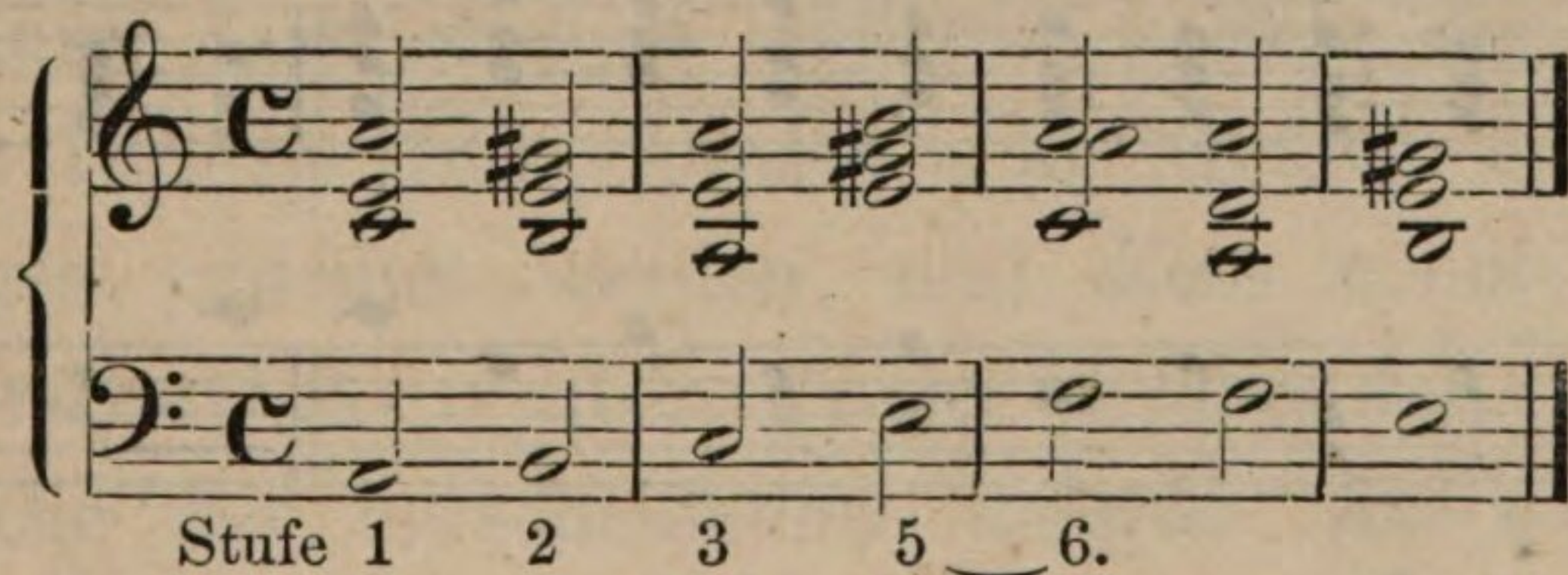
Hieraus ergibt sich, dass es vier verschiedene Arten Dreiklänge giebt, nämlich: den harten, mit der grossen Terz und grossen Quinte, den weichen mit der kleinen Terz und grossen Quinte, den übermässigen mit der grossen Terz und übermässigen Quinte, und den verminderten, mit der kleinen Terz und kleinen Quinte.

Nachdem, wie bereits erwähnt, die Accorde gleich der Melodie sich verschiedenartig bewegen können, so sind mit Rücksicht auf die drei Bewegungsarten folgende Grundregeln zu beobachten:

Die gerade Bewegung wird bei Dreiklängen nur bei sogenannten Sextengängen angewendet, z. B.:

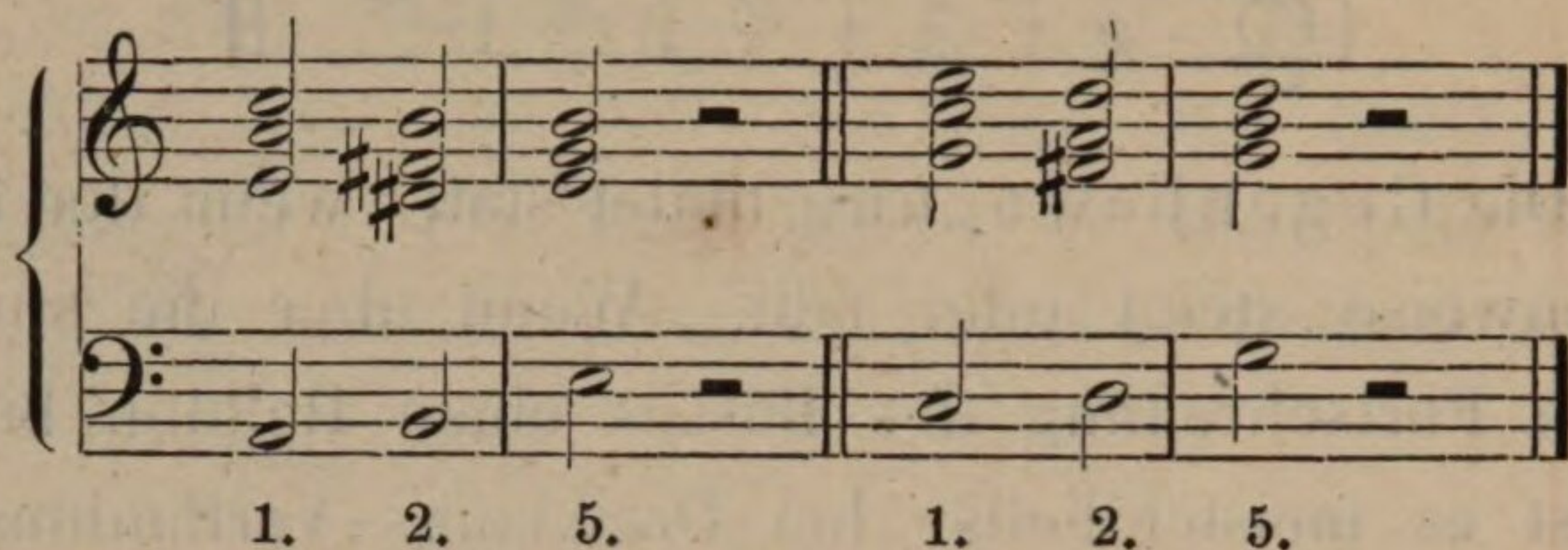


Die Gegenbewegung findet statt, wenn der Bass stufenweise steigt oder fällt. Wenn aber die stufenweise Fortschreitung des Basses einen Halbton bildet, so ist es meistens (bei Dreiklangs-Verbindungen) die 5. und 6. Stufe einer Molltonleiter, in diesem Falle ist die Gegenbewegung allein nicht hinreichend, sondern es muss beim Dreiklang der sechsten Stufe die Octave vermieden und statt ihr die Terz in dem Einklang oder in der Octave verdoppelt werden, und zwar aus dem Grunde, weil die Terz des Dominanten-Accordes als Leitton hinauf gehen muss, während die übrigen Stimmen durch die stufenweise Fortschreitung des Basses an die Gegenbewegung gebunden sind, z. B.:

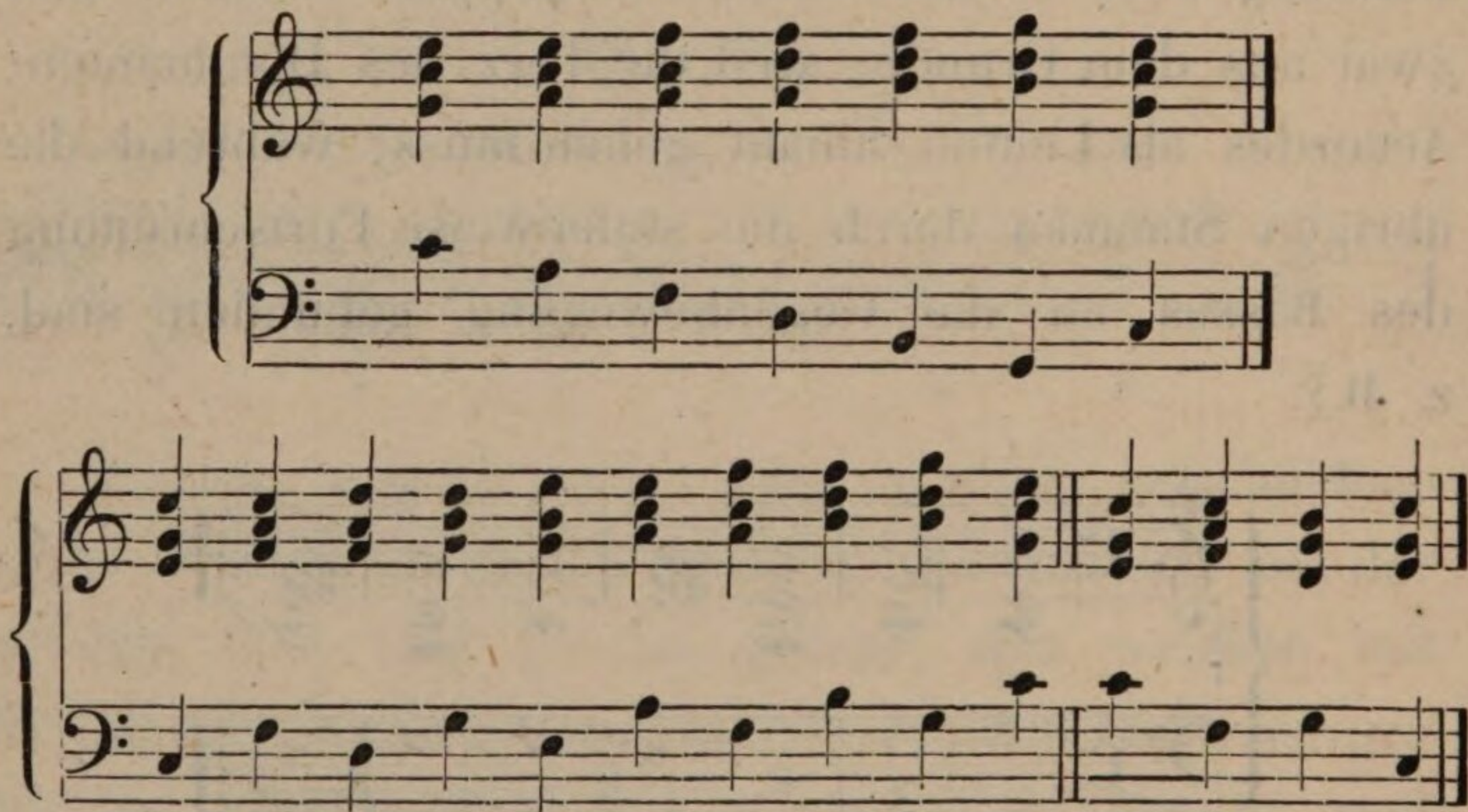


Ferner findet die Gegenbewegung noch statt, wenn der Dreiklang auf der 2. Stufe vorkommt und sich in die 5. Stufe auflöst. In diesem Falle muss, besonders wenn die Modulation in einer Moll-Tonart geschieht, wegen der übelklingenden Fortschreitung

einer übermässigen Secunde und wegen allzufühlbaren verdeckten Octaven die Gegenbewegung hervorgebracht werden, z. B.:



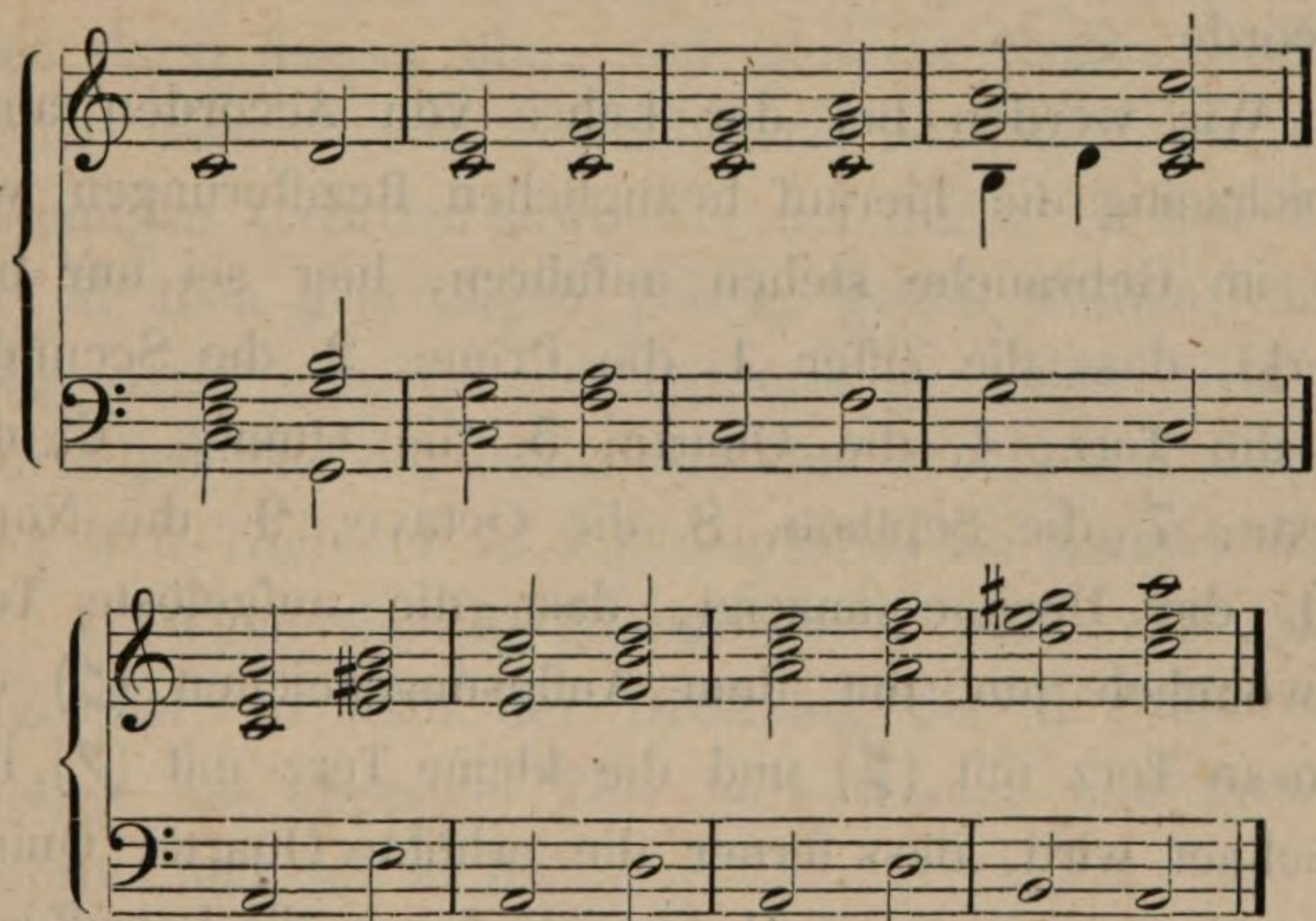
Die Seitenbewegung findet statt, wenn der Bass Terzen oder Sextenweise steigt oder fällt, ferner wenn der Bass quartenweise herauf oder quintenweise abwärts geht, z. B.:



Diese Bewegungsarten haben nicht nur den richtigen und klaren Gang der Accorde zur Folge, sondern sie verhindern auch die fehlerhaften Quinten- und Octaven-Fortschreitungen die in einer correcten Stimmführung sorgfältig vermieden werden müssen.

Wenn man nun die Scala oder Tonleiter, sei es

nun in Dur oder Moll durch Dreiklänge ausfüllt oder begleitet, so sieht man nun, dass ein und derselbe Ton der Scala auf verschiedene Weise benützt wird, z. B.:



Das c sehen wir in der c Dur-Tonleiter als Octave in der a Moll-Tonleiter als Terz benützt; das e in c Dur als Terze in A Moll als Quinte u. s. w. So kann dann in dem weiteren Verfolg der Tonarten jeder Ton als Terz, Quinte oder Octave eines Dreiklangles gedeutet werden, und diess nennt man die Mehrdeutigkeit der Töne welche bei dem Gebrauche der verschiedenen Accorde, die wir in der Folge kennen lernen werden, ihre nützliche und wichtige Anwendung findet.

Um nun die einzelnen Intervalle für sich oder dieselben in ihrer Verbindung zu Accorden am einfachsten bezeichnen zu können, bedient man sich der Generalbassschrift.

Dieselbe besteht in der Bezifferung der einzelnen Grundtöne, und die über denselben stehenden Ziffern bedeuten entweder die einzelnen Intervalle oder nach Massgabe auch die auf diese Grundtöne gebauten Accorde.

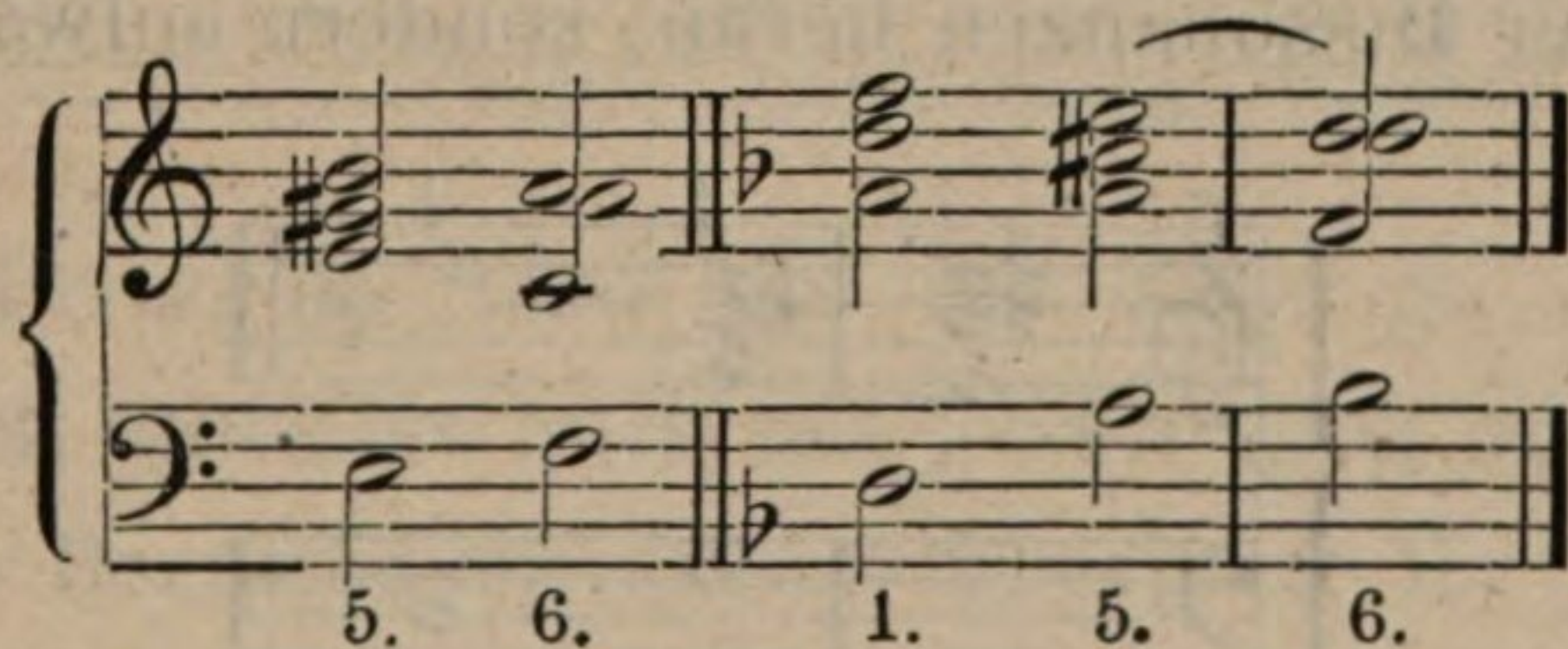
Wir werden bei der Lehre von Accorden auch gleichzeitig die hierauf bezüglichen Bezifferungen wie sie im Gebrauche stehen anführen, hier sei nur bemerkt, dass die Ziffer 1. die Prime, 2. die Secunde, 3. die Terz, 4. die Quarte, 5. die Quinte, 6. die Sexte, 7. die Septime, 8. die Octave, 9. die None, 10. die Decime anzeigt, dass die aufgelöste Terz gewöhnlich nur mit dem Auflösungszeichen ($\sharp$) die grosse Terz mit ($\sharp\sharp$) und die kleine Terz mit ($\flat$) bezeichnet wird, dass ferner die erhöhte Quarte, Quinte oder Sexte mit einem Querstrich durch die betreffende Ziffer wie z. B.: $\sharp - \sharp - \sharp$ und die um einen Halbton erniedrigten Intervalle durch die Versetzung eines $\flat$ vor der betreffenden Ziffer z. B.; $\flat 6 - \flat 4$ oder $\flat 5$ bezeichnet werden.

Jeder Accord ist nach der Anzahl seiner Intervalle einer Veränderung fähig, ohne dass dadurch der Grundaccord, dass sein Tonbegriff verändert wird; seine Intervalle jedoch dermassen höher oder tiefer gelegt werden, dass sie ein anderes als das ursprüngliche Verhältniss zu einander bilden, und diese Veränderung der Accorde nennt man die Lage derselben. Jeder vierstimmige Accord hat drei Lagen und diese sind nach demjenigen Intervalle benannt, welches in der obersten Stimme liegt, z. B.:

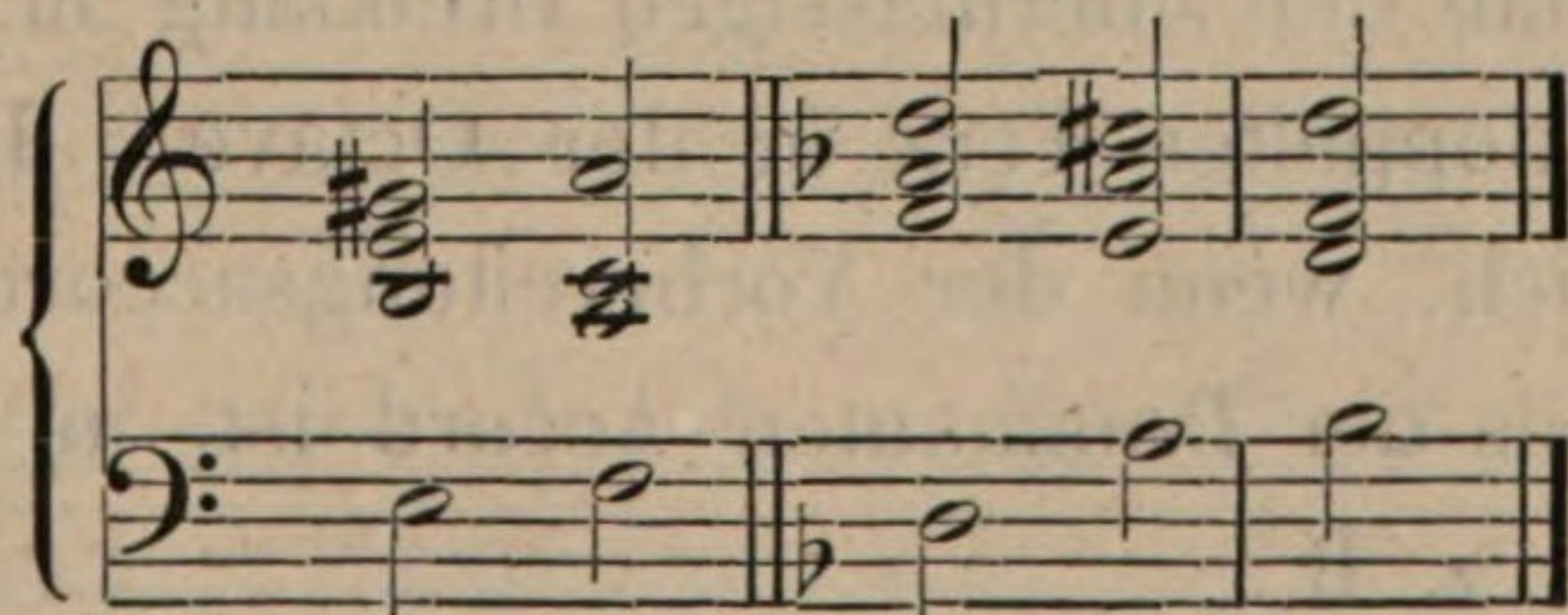


Es ist von sehr grosser Wichtigkeit, dass der Schüler alle Lagen der Accorde genau kenne und sich darin fleissig übe, von grossem Nutzen wird es daher sein, wenn verschiedene Beispiele von vierstimmigen Accorden sowohl in der Dur-, als Moll-Tonart in allen drei Lagen fleissig geübt werden, damit man darin eine Geläufigkeit erlange. Betreffend der Fortschreitung der Dreiklänge auf der 5. und 6. Stufe der Moll-Tonleiter ist nachfolgendes zu bemerken:

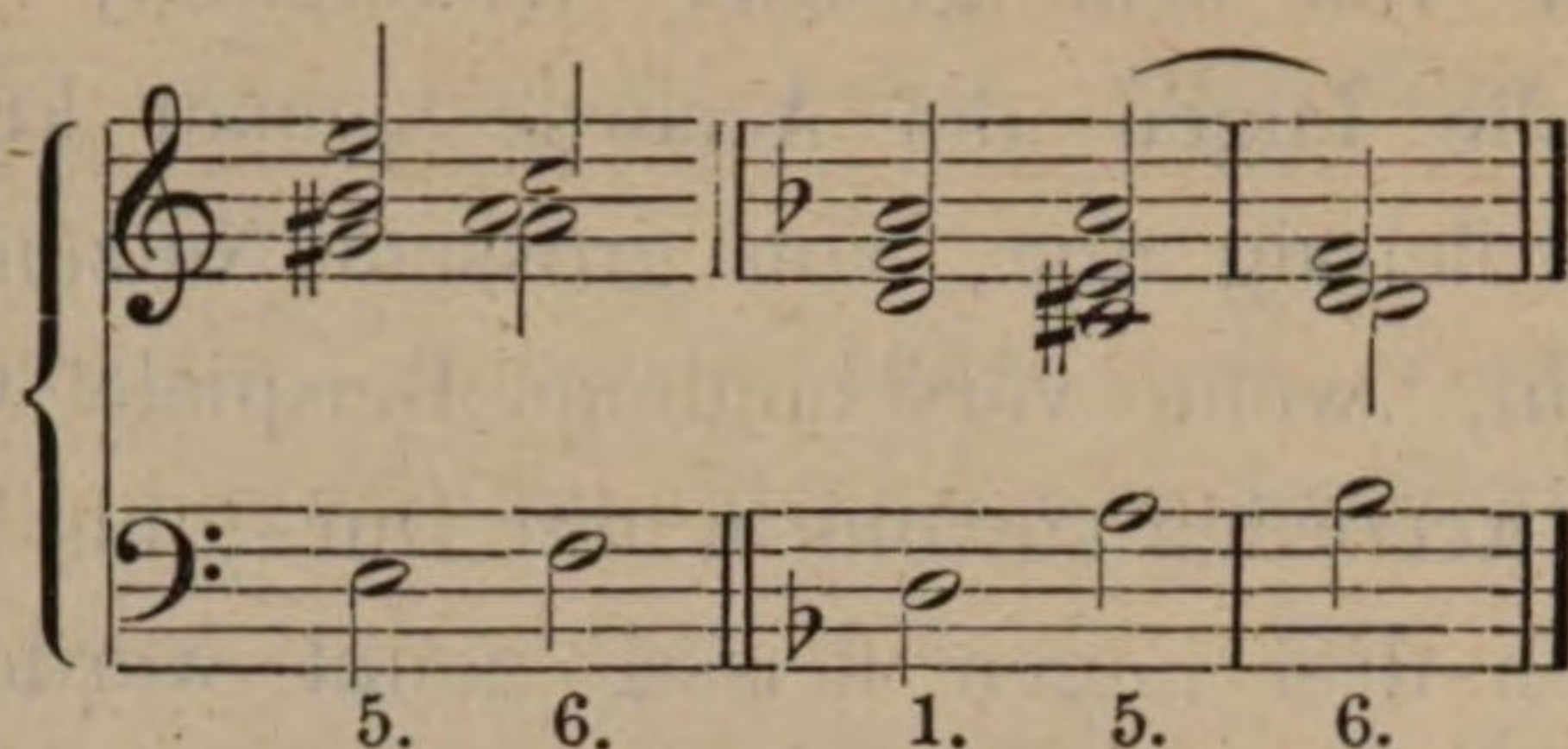
1. Wenn der Dreiklang der 5. Stufe die Quintlage hat, so folgt der Dreiklang der 6. Stufe ohne Octave mit doppelter Terz im Einklange und zwar in Sopran und Alt z. B.:



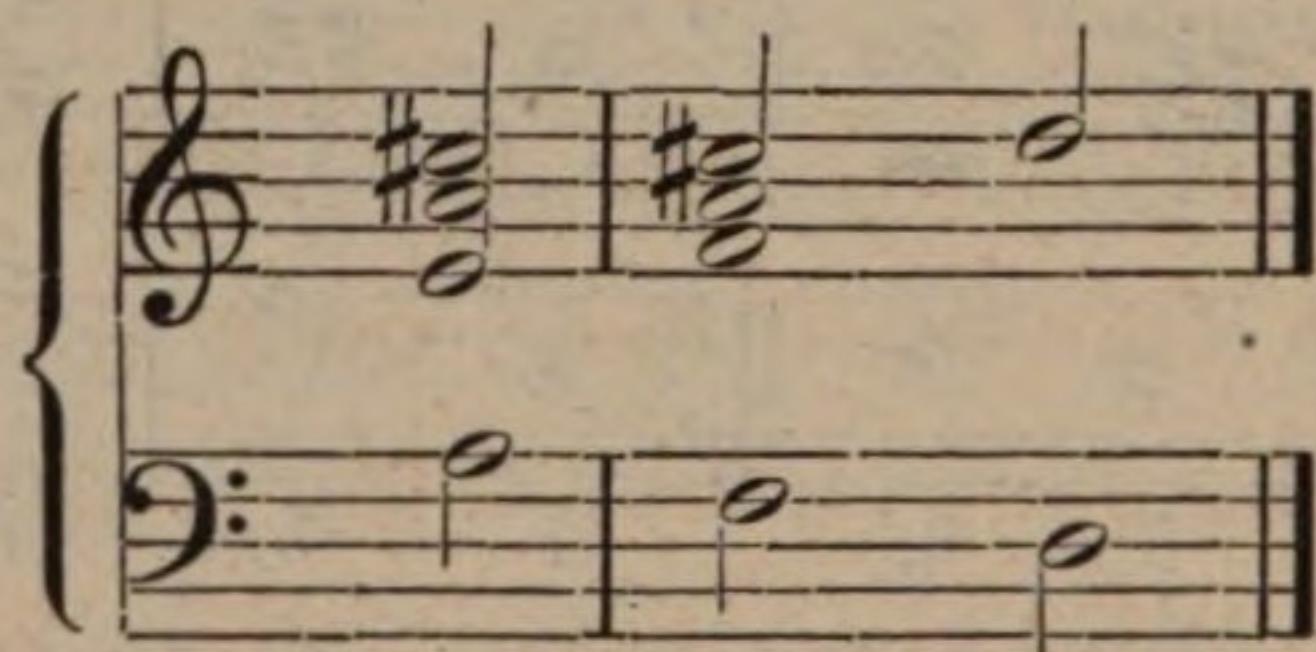
2. Wenn der Dreiklang der 5. Stufe in der Terzlage steht, so folgt der Dreiklang der 6. Stufe ebenfalls in der Terzlage jedoch ohne Octave und mit doppelter Terz in der Octave, z. B.:



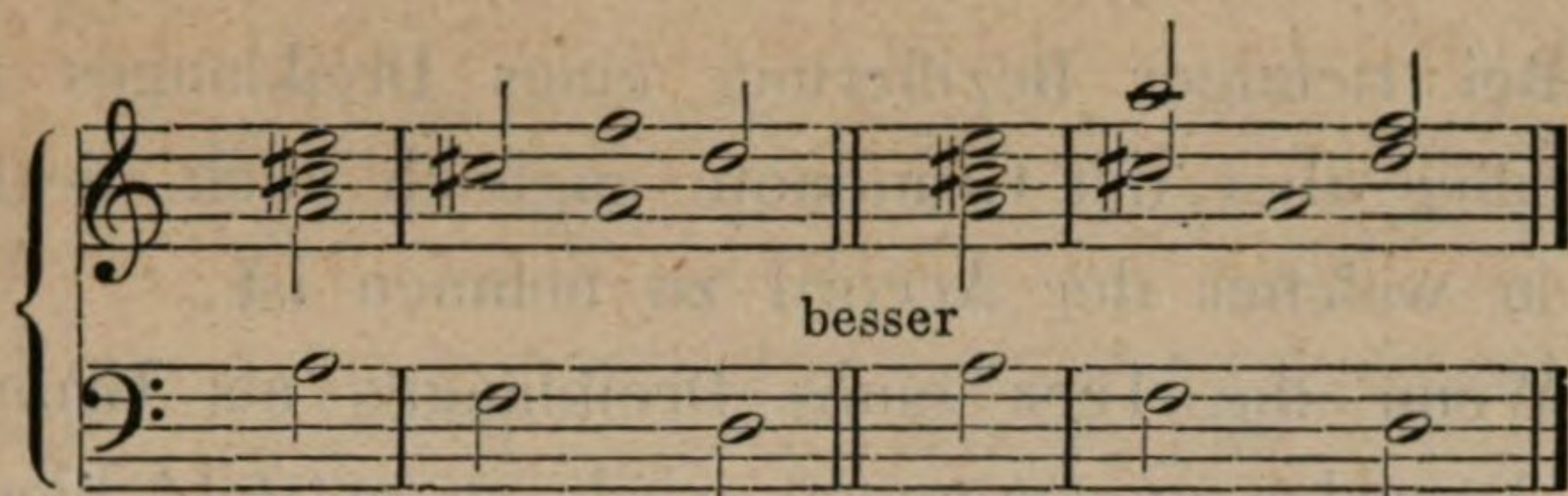
3. Hat der Dreiklang der 5. Stufe die Octav-Lage, so erscheint der Dreiklang der 6. Stufe in der Quintlage, wobei die Terz im Einklange verdoppelt ist, z. B.:



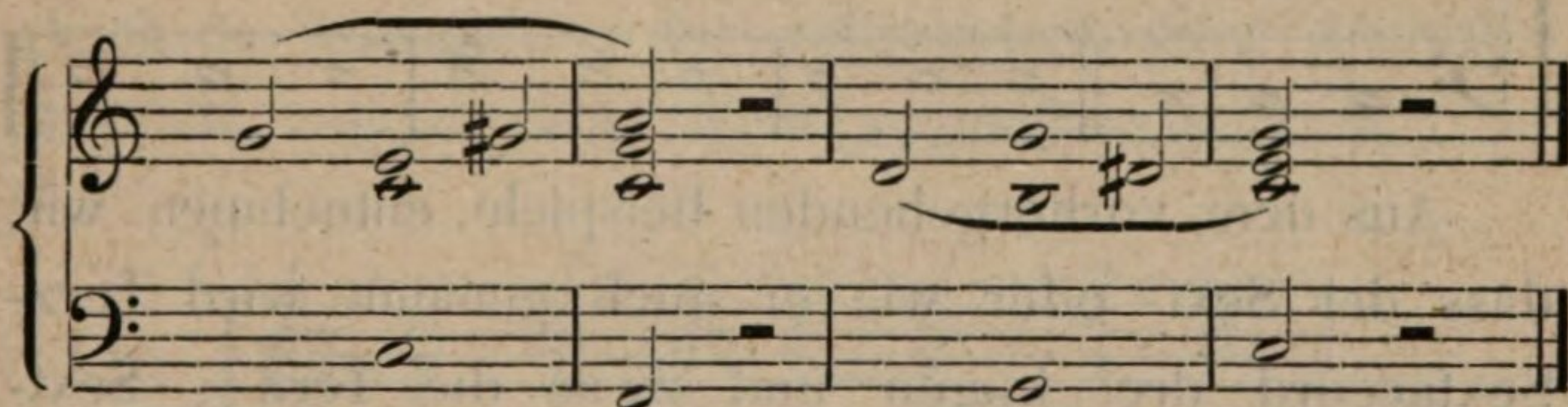
Der übermässige Dreiklang hat ursprünglich seinen Sitz auf der 3. Stufe in der Moll-Tonart. Kommt er in dieser Tonart vor, so muss seine Quinte als Dissonanz gehörig vorbereitet und aufgelöst werden, nachdem aber die Quinte dieses Dreiklangles ein übermässiges Intervall darstellt, so geht sie nicht nach Art anderer Dissonanzen herab, sondern aufwärts, z. B.:



Dieser Accord klingt am erträglichsten in der Quint- und Terzlage, die Octavlage hat etwas hartes an sich, sie wird daher gern vermieden und statt ihr stellt man den übermässigen Dreiklang in der Terzlage mit doppelter Terz in der Octave. Dieser Fall ereignet sich, wenn der Vorbereitungsaccord (welcher meistens der Dominanten-Accord ist) in der Quintlage steht, z. B.:

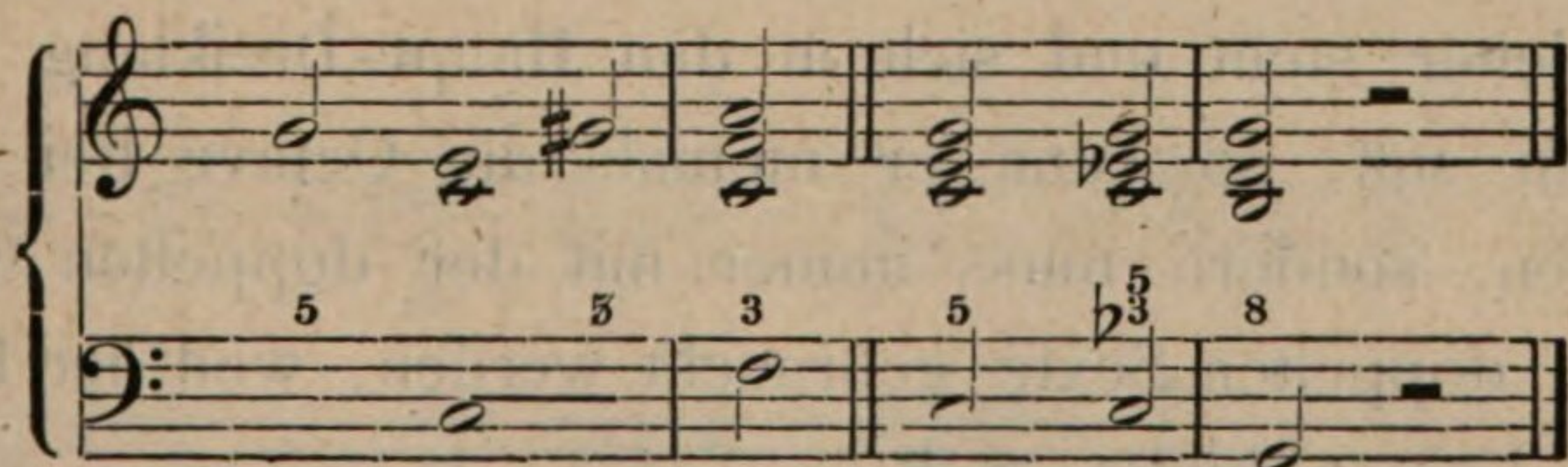


Der übermässige Dreiklang kommt oft auch in der Dur-Tonart vor und zwar ohne Vorbereitung, wo die Quinte nur eine Durchgangs- oder Verzierungsnote bildet. Dies geschieht meistens, wenn man den Dreiklang der 1. und 4. Stufe oder den Dominanten-Accord mit dem Haupt-Dreiklang verbindet, z. B.:



Der Dreiklang wird mit der Ziffer 3, 5 oder 8 bezeichnet, zuweilen auch mit $\frac{5}{3}$ oder auch mit $\frac{8}{3}$ oder $\frac{3}{8}$.

Diese Bezeichnung genügt aber nur für jene Dreiklänge, welche in der Tonart des Stückes liegen. Erleiden die einzelnen Intervalle eines Dreiklanges irgend eine Veränderung, so wird dieselbe durch die gewöhnlichen Versetzungszeichen angezeigt, z. B.:



Bei richtiger Bezifferung eines Dreiklangles zeigt die Ziffer aber der Grundnote zugleich auch die Lage an, in welcher der Accord zu nehmen ist.

Wenn die Terz eines Dreiklangles als Grundton des Accordes angenommen wird, so entsteht hieraus:

Der Sext-Accord.

Ein Beispiel wird das so eben Gesagte erläutern:

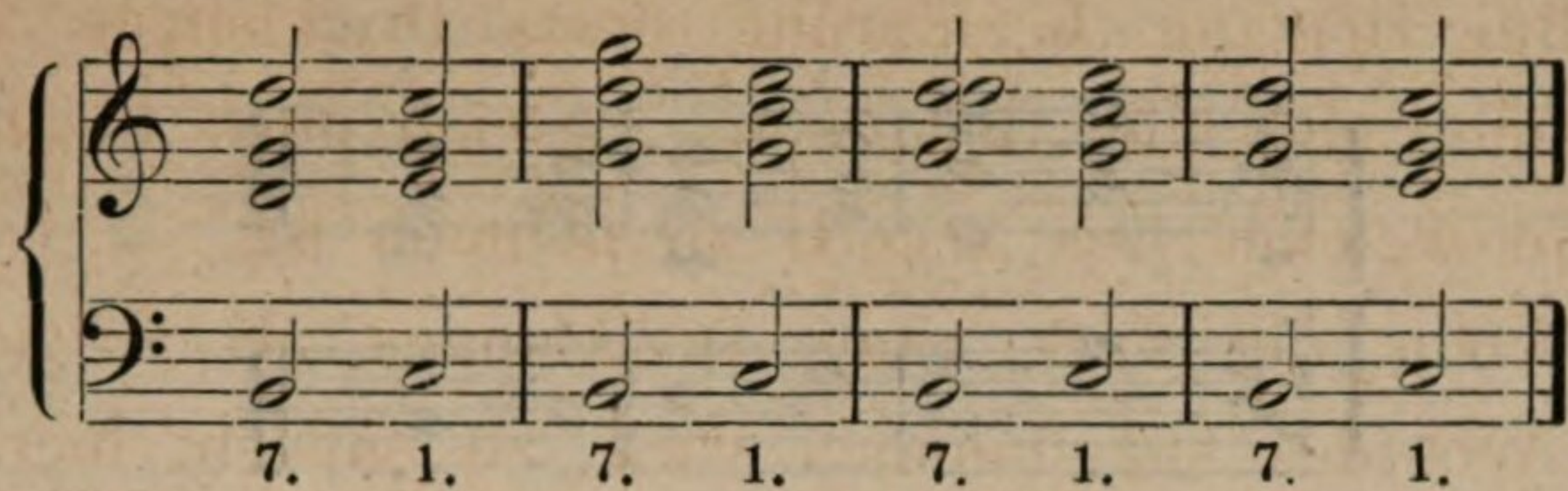
Dreiklang. Sext - Accord.

The musical notation consists of two staves, treble and bass, grouped by a brace on the left. The first three measures show a triad (Dreiklang) in the treble staff, with notes G4, B4, and D5. The next three measures show a sixth chord (Sext - Accord) in the treble staff, with notes G4, B4, and D5, and a double octave G4 in the bass staff. The notes are written as whole notes.

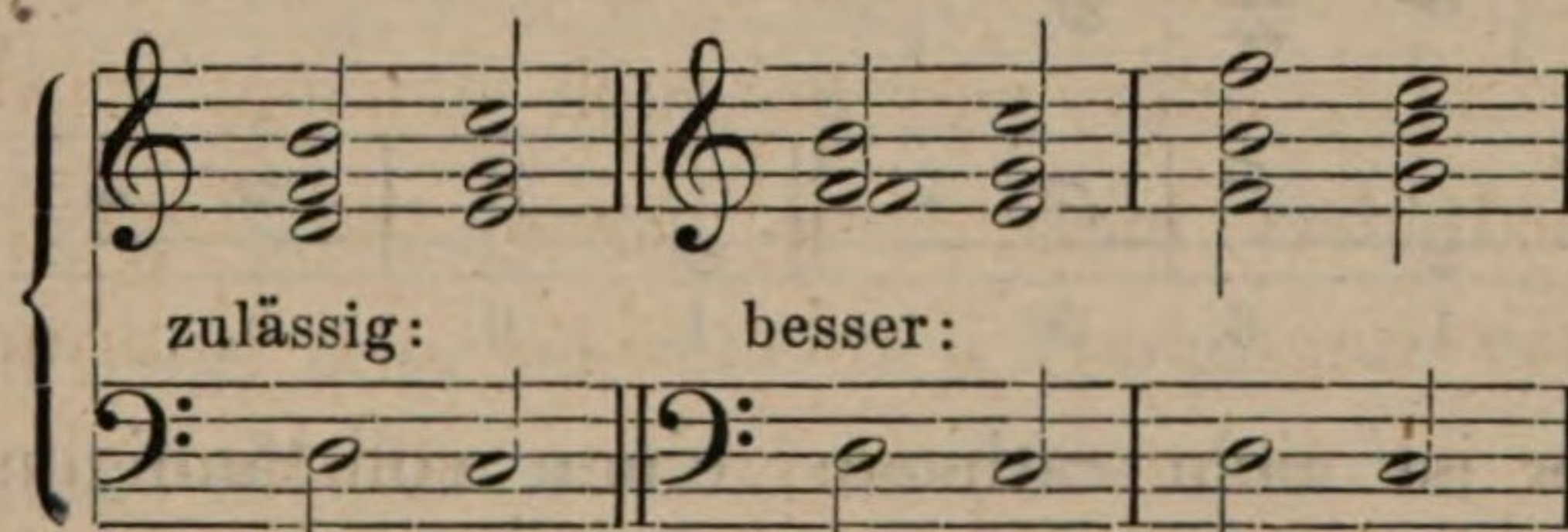
Aus dem vorhergehenden Beispiele entnehmen wir, dass der Sext- oder wie er auch genannt wird Terz-Sextaccord drei Lagen und zwar die Terz-, Sext- und Octav-Lage hat; ferner, dass der Gebrauch der Octave nicht immer zulässig ist, sondern dass man sie der richtigen Fortschreitung wegen oft weglassen muss, daher der Sext-Accord in neuer Stellung erscheinen kann.

Bei dem Sext-Accord ist folgendes zu bemerken, und zwar:

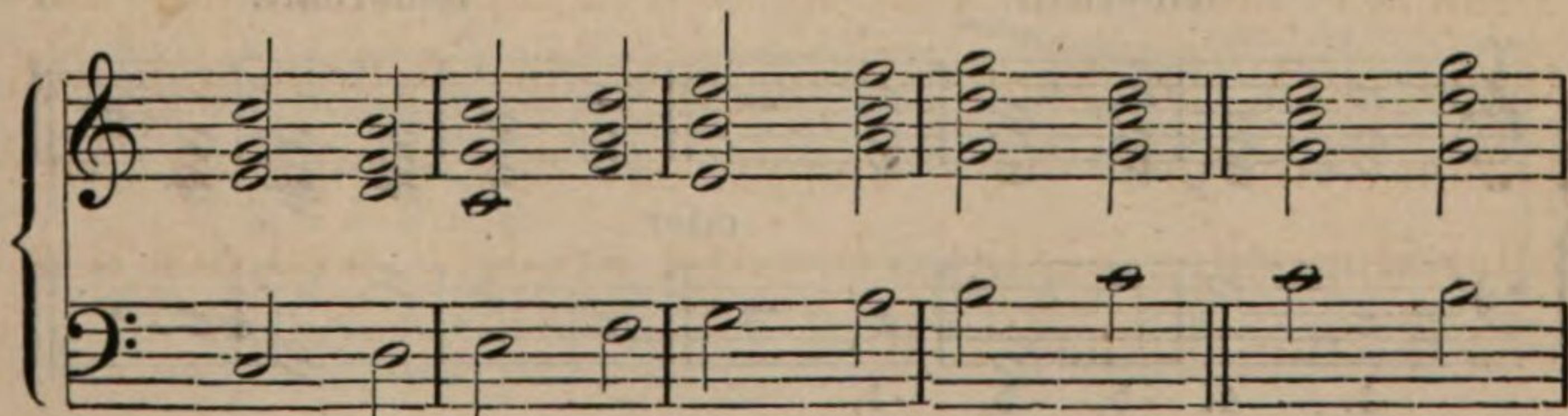
1. Wenn der Sext-Accord auf der 7. Stufe der Tonleiter steht und sich in den Haupt-Dreiklang auflösen soll, so kann er niemals die Octave bei sich haben, sondern muss immer mit der doppelten Terz oder doppelten Sexte gebraucht werden, weil der Bass den Leitton bildet, z. B.:

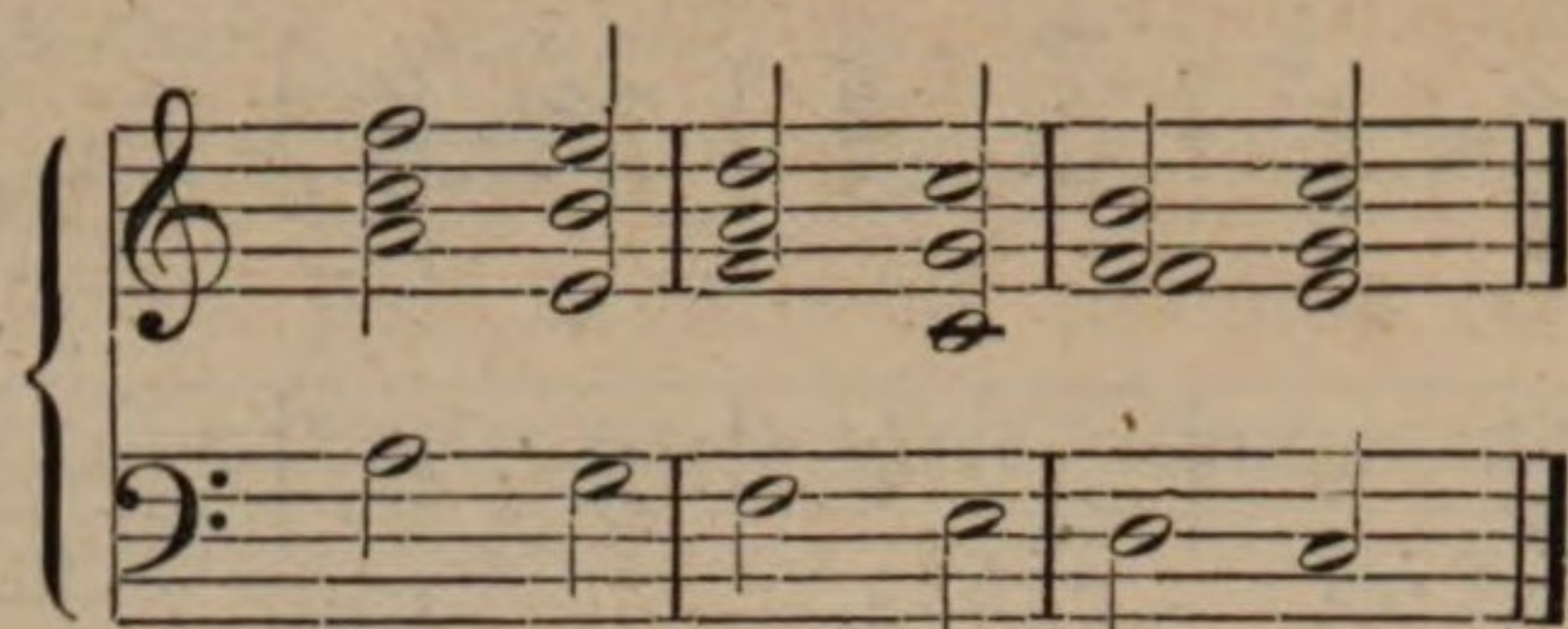


2. Wenn der Sext-Accord auf der 2. Stufe der Tonleiter steht und in dem Dreiklang der 1. Stufe übergeht, so kann die Sexte nicht verdoppelt werden, weil sie selbst den Leitton bildet. In einem solchen Falle wird am vortheilhaftesten die Verdoppelung der Terz im Einklange oder in der Octave gebraucht, obgleich die Anwendung des vollständigen Sext-Accordes ebenfalls zulässig aber nicht angenehm ist z. B.:

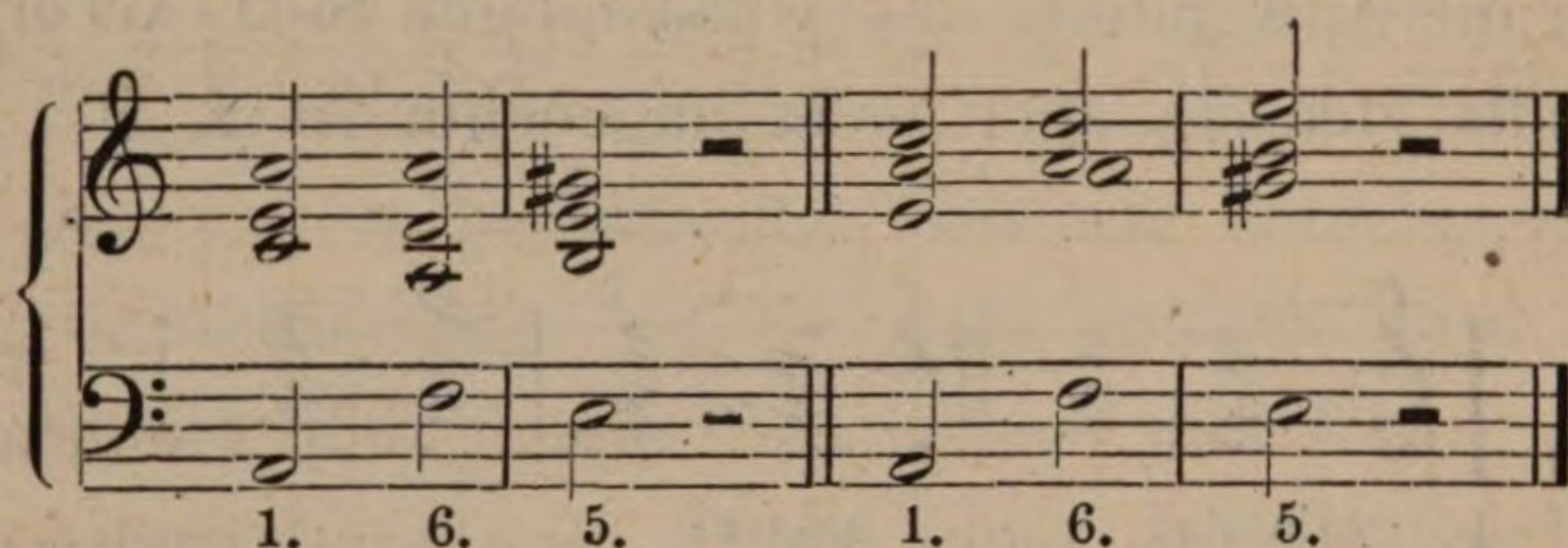


3. Wenn bei stufenweisen auf- oder absteigenden Bass lauter Sextaccorde vorkommen sollen, so muss jeder von ihnen die Sextlage erhalten, nebst dem aber muss man mit doppelter Sexte und vollständigen Accorden abwechseln, z. B.:

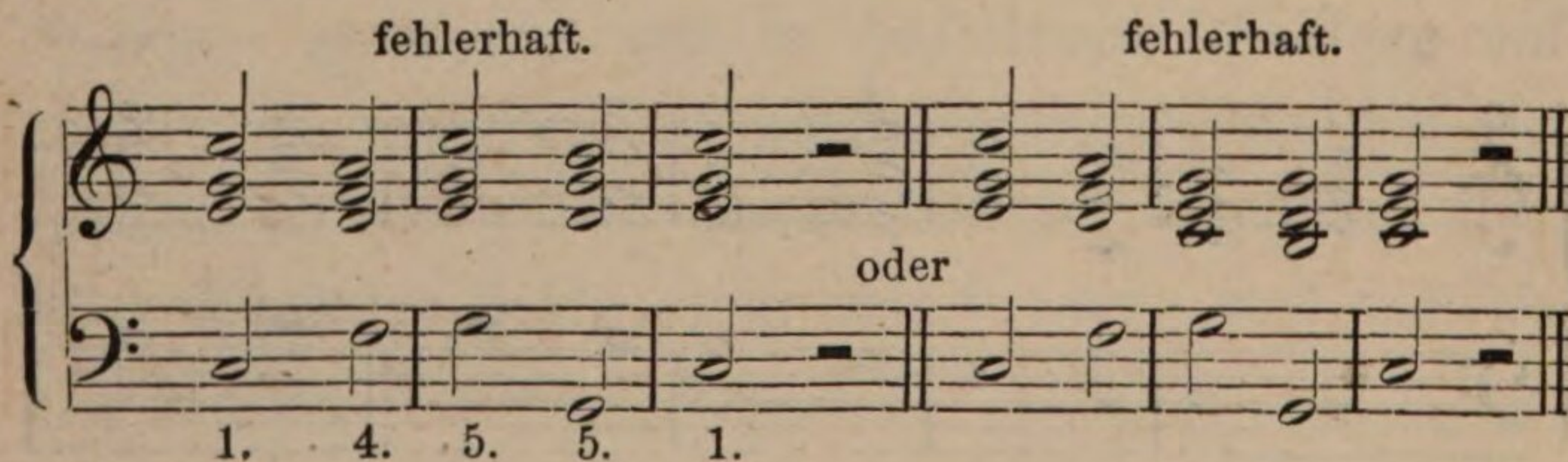


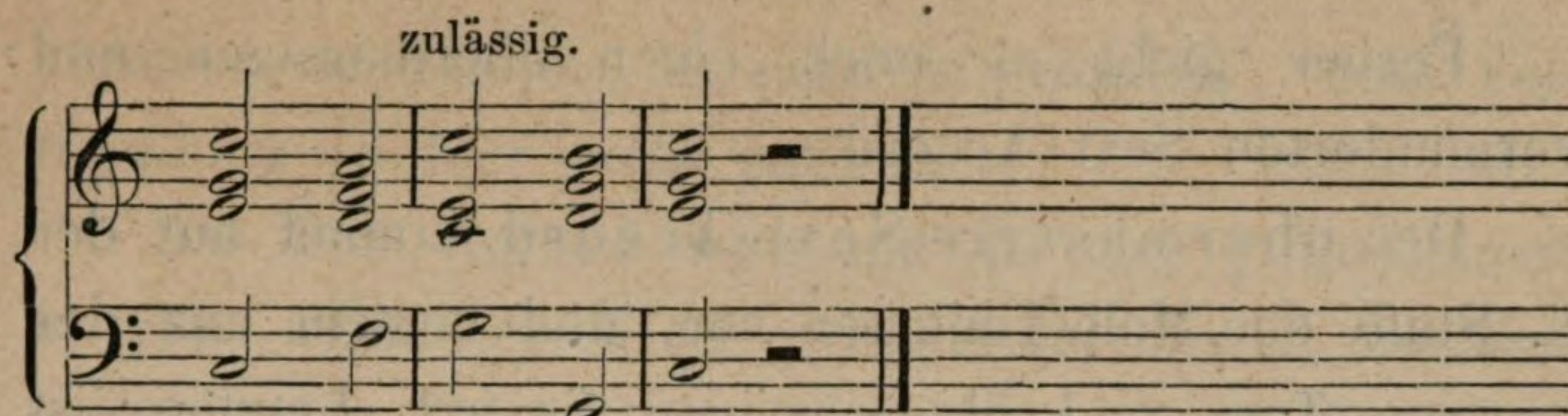


4. Wenn der Sextaccord auf der 6. Stufe in der Tonleiter steht und in den Dreiklang der 5. Stufe übergeht, so ist die Anwendung der doppelten Terz, entweder im Einklange oder in der Octave, besonders in den Moll-Tonleitern allein dienlich, die Octave bewirkt meistens Fehler und auch die doppelte Sexte ist nicht immer anwendbar, z. B.:

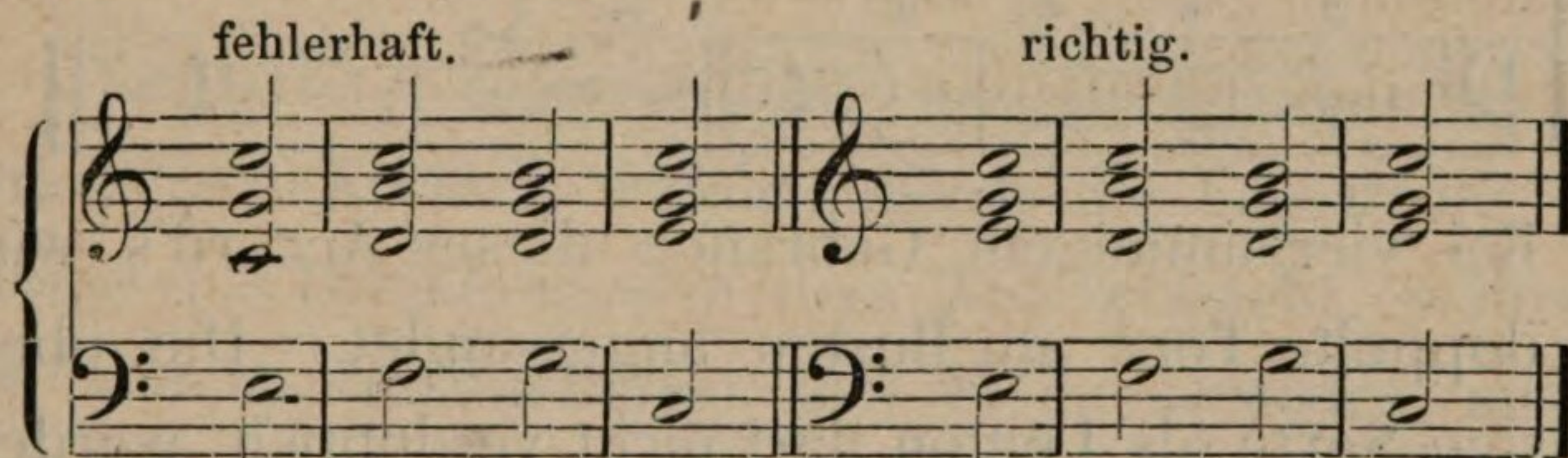


5. Es ist nicht rathsam, einen vollständigen Sext-Accord in der Terz-Lage zu wählen, besonders dann, wenn er auf der 4. Stufe in der Tonleiter steht und sich in den Quart-Sext-Accord der 5. Stufe auflösen soll. Selten geschieht es, oder mit grossen Schwierigkeiten, dass man fehlerhafte Fortschreitungen vermeiden kann, z. B.:

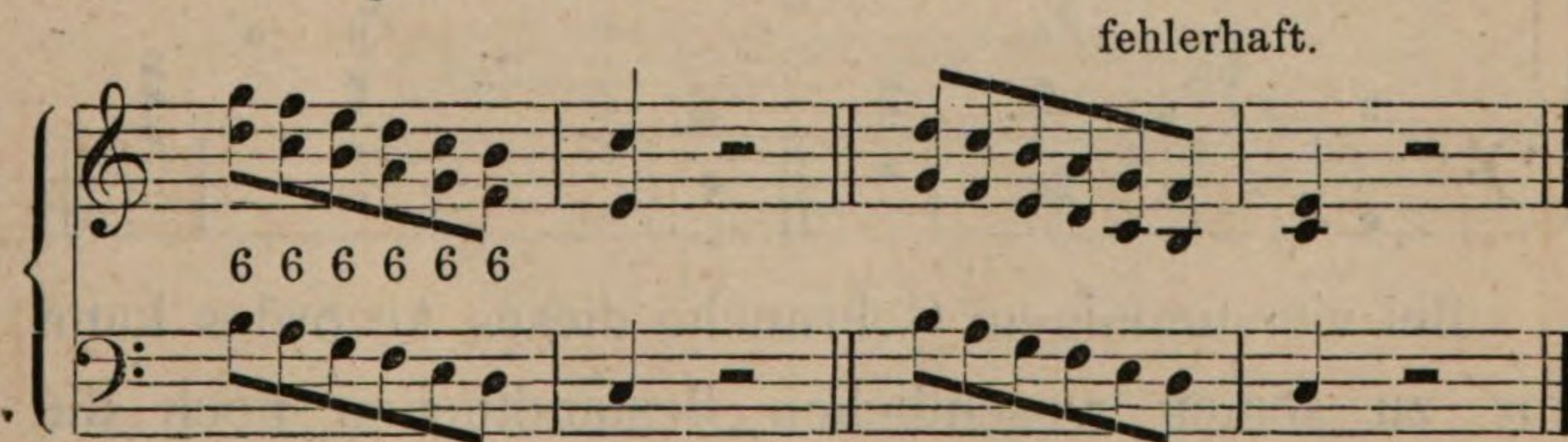




6. Wenn bei stufenweis aufsteigendem Bass nach einem Sext-Accorde, ein Quint-Sext-Accord folgt, so kann der Sext-Accord beim Gebrauch der engen Harmonie nur vollständig erscheinen, weil die Anwendung der doppelten Sexte fehlerhafte Quintenfolgen bewirken würde, z. B.:

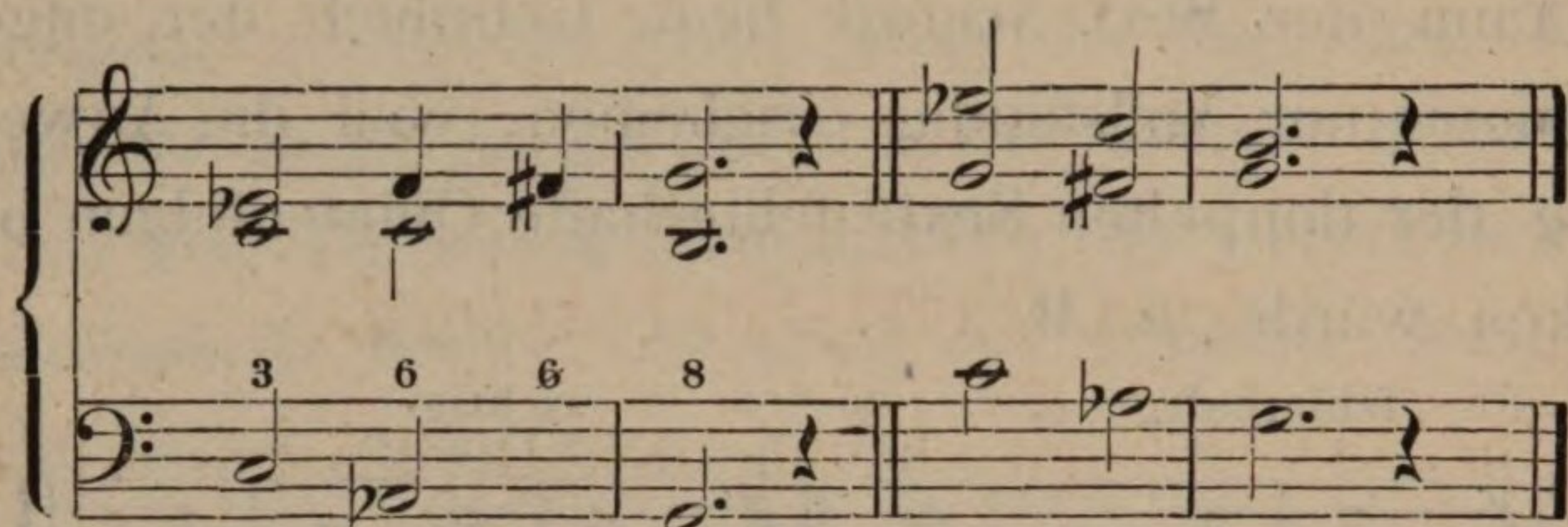


7. Der Sext-Accord wird beim Eintritt eines Tenorschlüssels oder im schnellen Tempo nur dreistimmig gegeben. In einem solchen Falle werden nur seine wesentlichen Intervalle d. i. Terz und Sexte gebraucht. Sollen dreistimmige Sextengänge bei stufenweisfolgendem Bass angewendet werden, so muss jederzeit die Sexte in der Oberstimme bleiben, weil eine Verkehrung, wobei die Terz die Oberstimme bildet, fehlerhafte Quinten-Folgen bewirken würde, z. B.:



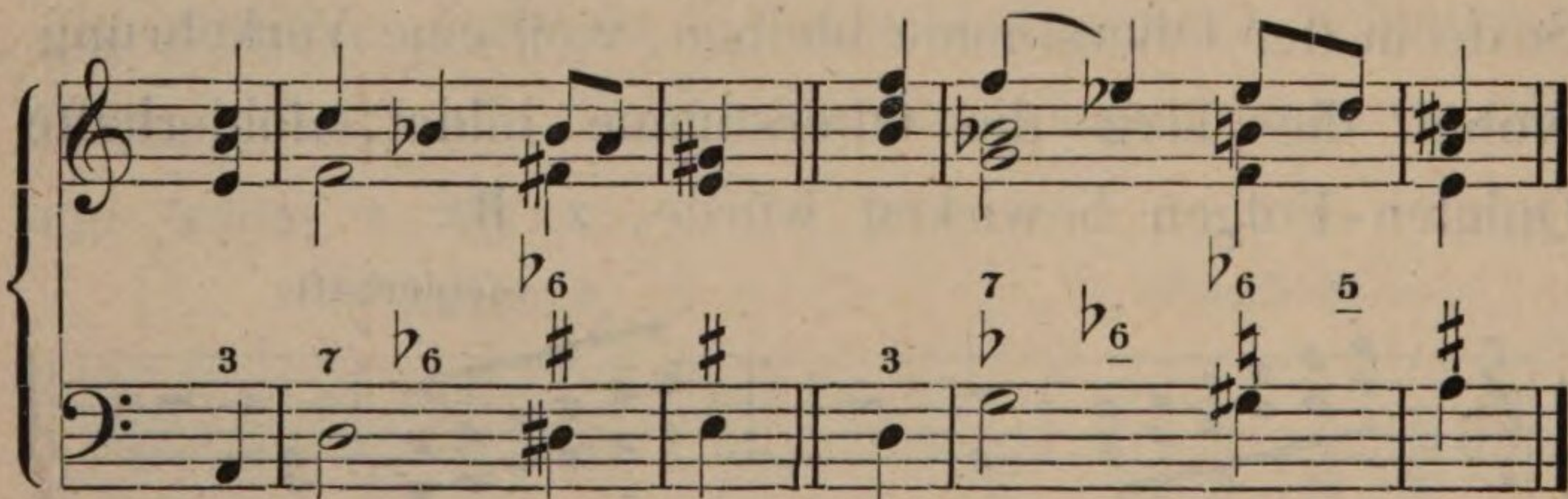
Ferner giebt es noch einen übermässigen und verminderten Sext-Accord.

Der übermässige Sext-Accord kommt auf der 6. Stufe der Moll-Tonleiter vor, und besteht aus der grossen Terz und übermässigen Sexte. Letztere ist Dissonanz und Leitton zugleich, und kann vorbereitet oder frei eintreten, z. B.:



Bei vierstimmigem Gebrauch dieses Accord's wird die doppelte Terz am Besten angewendet. Die übermässige Sexte als Leitton darf nicht verdoppelt werden.

Der verminderte Sext-Accord kommt meistens nur im Durchgange, und zwar auf der 4. erhöhten Stufe der Moll-Tonart vor; er besteht aus der kleinen Terz und verminderten Sexte, welche letztere eine Dissonanz ist, frei oder vorbereitet eintreten kann, und bei ihrer Auflösung abwärts schreitet; z. B.:



Bei vierstimmigem Gebrauche dieses Accordes kann nur zu seinen wesentlichen Bestandtheilen noch die

verminderte Septime hinzugefügt werden. Eine Verdopplung ist hier nicht zulässig.

Der Sext-Accord wird mit 6 oder $\frac{6}{3}$ bezeichnet, im Falle irgend eines seiner Intervalle ausser der vorgezeichneten Tonart liegt oder sonst chromatisch verändert wird, so bedient man sich hierbei der gehörigen Versetzungszeichen.

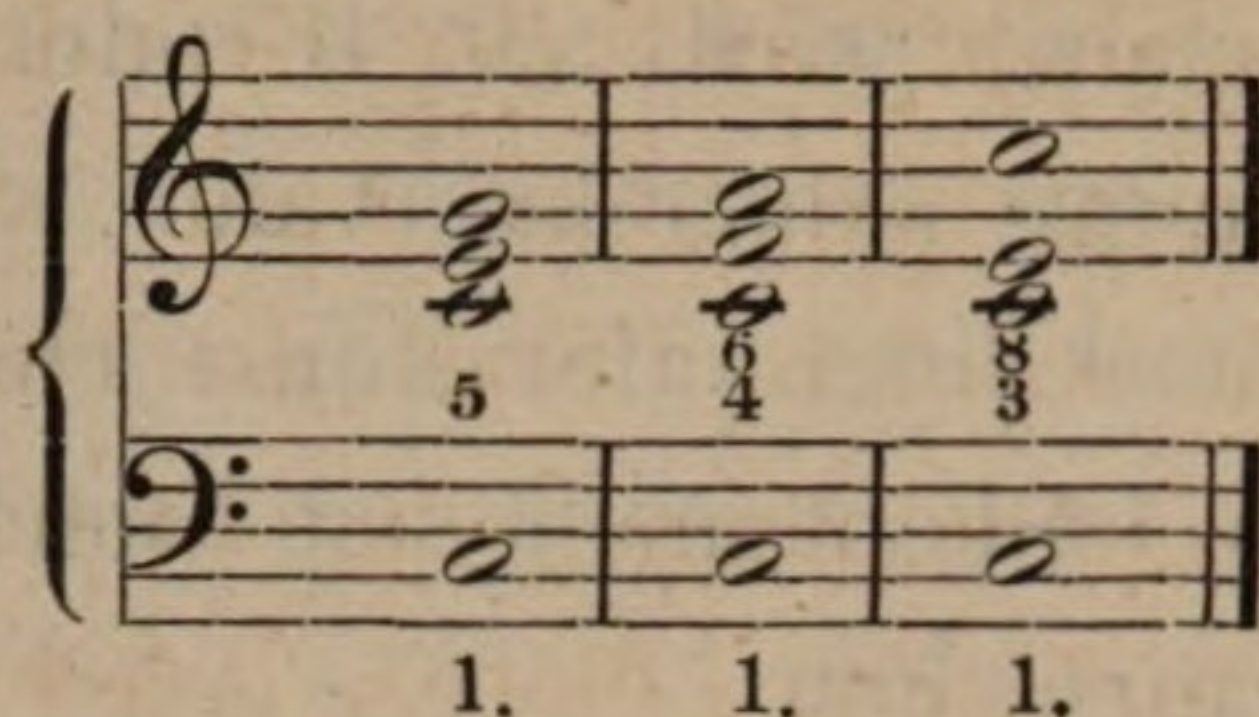
Vom Quart-Sext-Accord.

Die zweite Verwechslung des Dreiklangles ist der Quart-Sext-Accord, welcher durch die Versetzung der Quinte des Dreiklangles in dem Bass entsteht, während die andern Bestandtheile des Stammaccordes unverändert bleiben. — Der Quart-Sext-Accord hat ebenfalls 3 Lagen wie der Dreiklang. Er hat seinen Sitz meist auf der 1. und 5. Stufe und kommt mit äusserst seltenen Ausnahmen (wie z. B. der 5. Punkt beim Sext-Accord gezeigt hat) vollständig vor d. h. mit Quarte, Sexte und Octave.

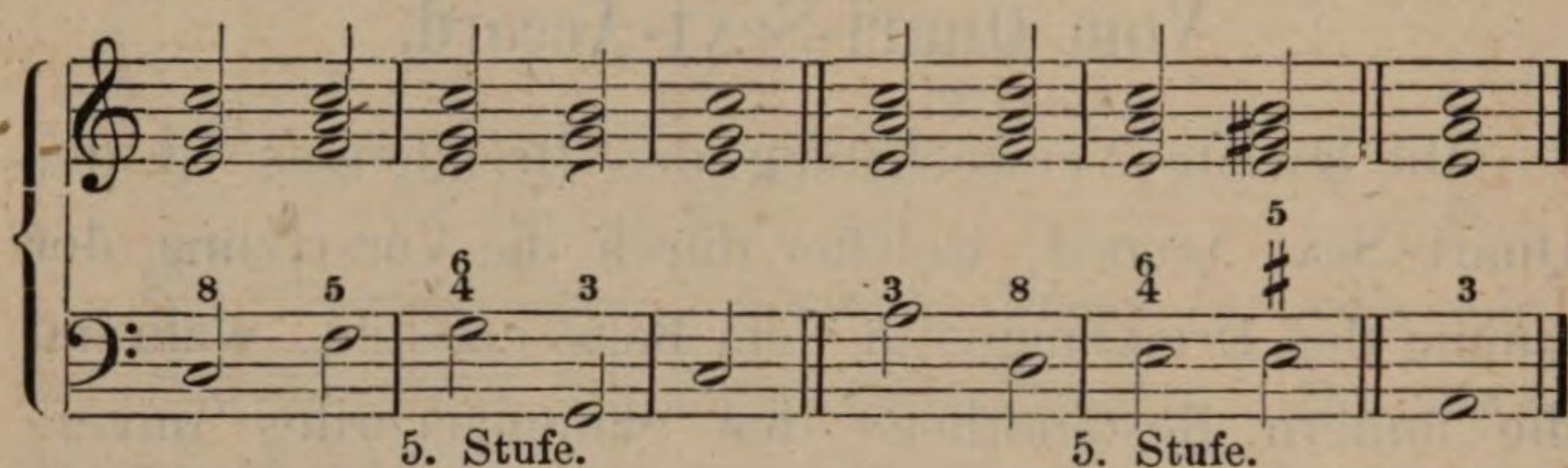
Quart-Sext-Accord.

Stammaccord. 6 4 = =

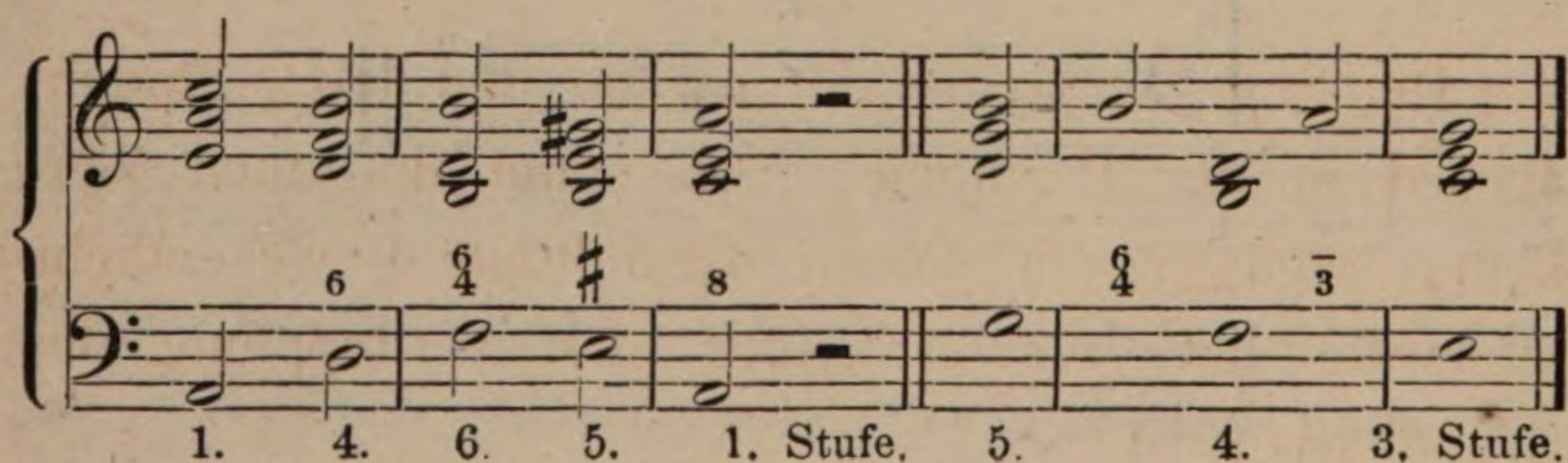
Quart-Sext-Accorde auf der
1. Stufe.



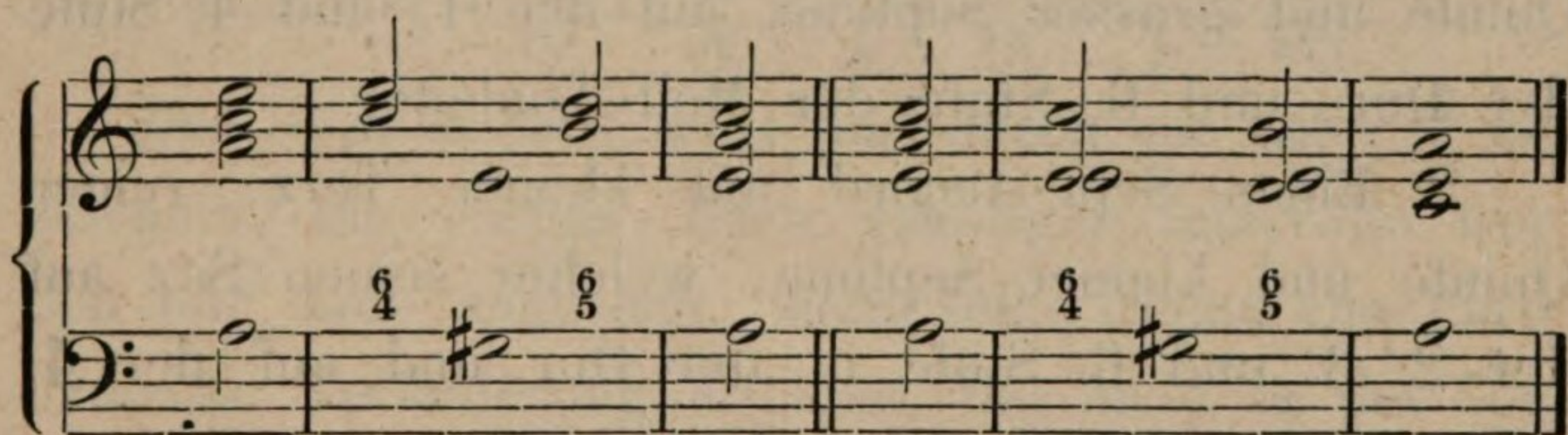
Quart-Sext-Accord auf der
5. Stufe.



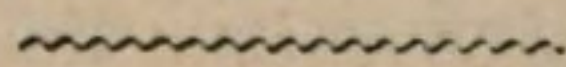
Grössere Schwierigkeiten bietet der auf der 6. Stufe in der Moll-Tonleiter oder 4. Stufe der harten Tonart befindliche, vom veränderten Dreiklange abstammende Quart-Sext-Accord. Er kommt meistens vorbereitet vor und nimmt seine Auflösung in den Dominanten-Accord, kann aber nicht anders gebraucht werden, als in der Quart-Lage mit der doppelten Quarte in der Octave z. B.:



Der vom übermässigen Dreiklange abstammende Quart-Sext-Accord hat seinen Sitz auf der 7. Stufe in der Moll-Tonleiter; weil der Grundton dieses Accordes den Leitton bildet, so kann er nie mit der Octave gebraucht werden. Statt der Octave wird die Sexte entweder im Einklange oder in der Octave verdoppelt. Die Auflösung dieses Accordes geschieht auf derselben Bassstufe in den Quint-Sext-Accord und von diesem in dem Haupt-Dreiklang, z. B.:



Der Quart-Sext-Accord wird mit 4 bezeichnet, die Octave zu bezeichnen ist nicht gewöhnlich, alle chromatischen Veränderungen der Intervalle dieses Accordes werden durch die üblichen Versetzungszeichen angezeigt.



Von dem Sept-Accord (Vierklang) und seinen Abgeleiteten.

Der Sept-Accord ist der zweite und letzte Stammaccord in der Harmonie, man nennt ihn auch Vierklang, weil er mit seinem Grundtone 4 wesentliche Intervalle hat, wovon keines eine Verdopplung des Grundbasses ist.

Jeder Sept-Accord besteht aus einer Terz, Quinte und Septime, welche letztere überall eine Dissonanz vorstellt und nach Beschaffenheit des Sept-Accordes entweder frei eintreten kann, oder vorbereitet werden muss.

In dieser Beziehung kommt man auf den 8 Stufen der beiden diatonischen Tonleitern, 7 verschiedene Gattungen des Sept-Accordes, und zwar:

1. Einen Sept-Accord mit grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime, auf der 1. und 4. Stufe der Dur- und 6. Stufe der Moll-Tonleiter.

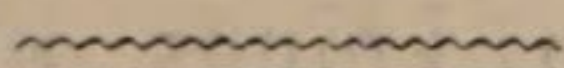
2. Einen Sept-Accord mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime, welcher seinen Sitz auf der 2. 3. und 6. Stufe in der Dur und auf der 4. Stufe in der Moll-Tonleiter hat.

3. Einen Sept-Accord mit kleiner Terz, kleiner Quinte und kleiner Septime auf der 7. Stufe in der Dur und auf der 2. Stufe in der Moll-Tonart.

4. Einen Sept-Accord mit kleiner Terz, reiner Quinte und grosser Septime auf der 1. Stufe der Moll-Tonleiter.

5. Einen Sept-Accord mit grosser Terz, übermässiger Quinte und grosser Septime auf der 3. Stufe der Moll-Tonleiter.

6. Einen Sept-Accord mit kleiner Terz, kleiner Quinte und verminderter Septime auf der 7. Stufe der Moll-Tonart.



Sept-Accorde.

I. II. II. I. III. II. IV.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Stufe.

V. IV. VI. II. III. I. VII.

Der Sept-Accord wird nur durch die Ziffer 7 bezeichnet, die übrigen dazu gehörigen Intervalle werden nur dann angezeigt, wenn selbe irgend eine chromatische Veränderung erleiden, die nicht in der Tonart des Stückes selbst liegt.

Bei dem Sept-Accorde ist zu bemerken, dass dessen Terz sich immer aufwärts, die Septime sich immer abwärts auflöst. Erstere muss als der Leitton die aufwärtsschreitende, letztere als Dissonanz die abwärtsgehende Bewegung machen, die Quinte hingegen kann auf- oder abwärts sich auflösen, der ganze Accord aber findet seine Lösung im Tonika-Dreiklange und bezeichnet am bestimmtesten die Tonart, z. B.:

7 3 7 3 7 3 7 3

Wenn man die Sept-Accorde überhaupt näher betrachtet, so findet man nicht nur einen wesentlichen Unterschied der Intervalle, sondern einen noch grösseren im Betreffe des Klanges, daher werden sämtliche Sept-Accorde aus beiden Tonarten in 4 Classen eingetheilt und zwar:

Zur I. Classe gehört der auf der 5. Stufe der beiden Tonleitern befindliche Haupt-Septimen-Accord, sammt seinen Abgeleiteten, welchen man auch den Dominanten- oder charackteristischen Sept-Accord nennt.

Zur II. Classe gehört der verminderte oder enharmonische Sept-Accord sammt seinen Verwechslungen, welcher auf der 7. Stufe der Moll-Tonleiter seinen Sitz hat.

Zur III. Classe gehört der auf der 7. Stufe der Dur- und auf der 2. Stufe der Moll-Tonleiter befindliche kleine oder zweideutige Sept-Accord.

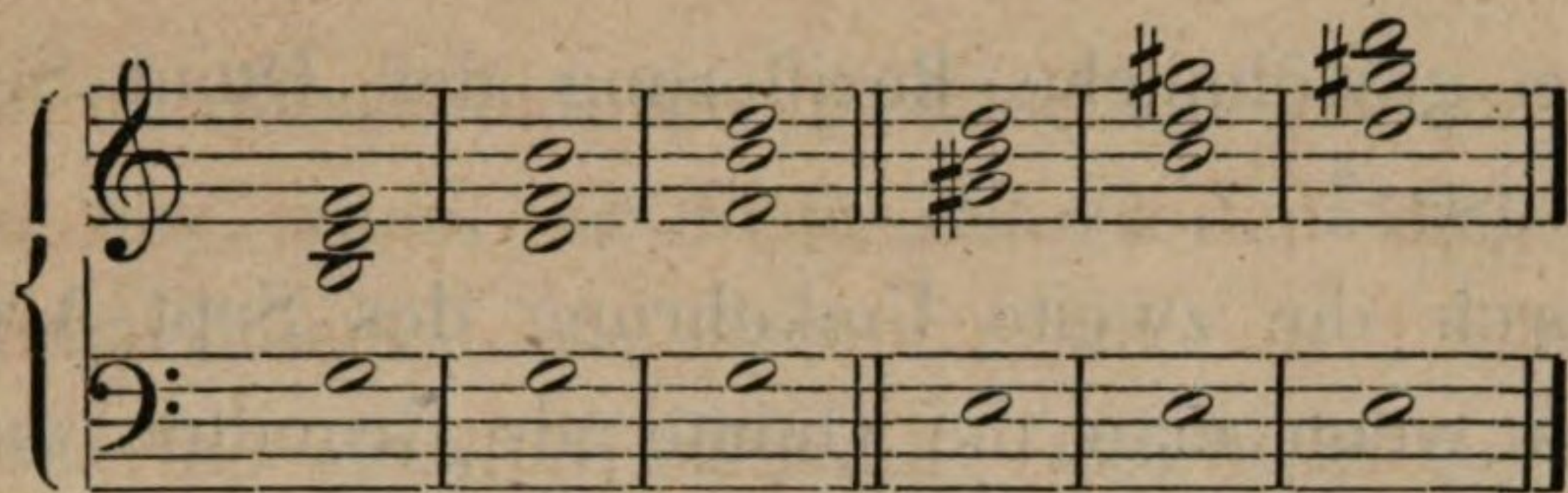
In der IV. Classe werden alle anderen hier nicht angegebenen gerechnet.

Die Accorde der I. II. und III. Classe haben folgende Kennzeichen und Behandlungsarten:

1. Enthalten sie sämtlich den Leitton in sich.
2. Können sie frei ohne Vorbereitung eintreten.
3. Eignen sie sich zu Uebergängen in verwandte und entfernte Tonarten.

Die Sept-Accorde der IV. Classe kommen mit anderen vermengt vor, ihre Dissonanzen müssen gehörig vorbereitet werden und sind an eine stufenweise abwärts gehende Auflösung gebunden.

Jeder Sept-Accord hat drei Lagen wie folgt:



Der Sept-Accord ist einer dreifachen Verwechslung oder Umkehrung fähig und zwar:

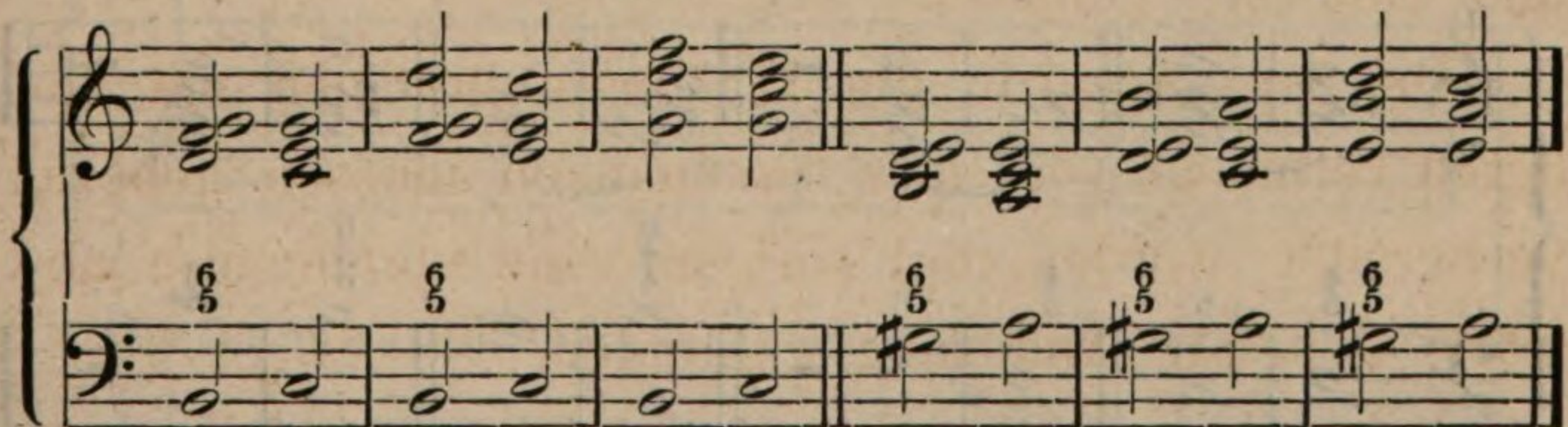
1. Wenn die Terz im Basse steht.
2. Wenn man die Quinte als Grundton annimmt, und
3. Wenn die Septime selbst hinab gelegt wird.

Durch die erste Umkehrung verwandelt sich der Septime in einen Quint-Sexten-Accord.

Ein Beispiel wird das eben Gesagte klar machen:

Sept-Accord.	I.	II.	III.	Lage.	I.	II.	III.
Sept-Accord.				Sept-Accord.			
Quint-Sext-Accord.				Quint-Sext-Accord			

Der Quint-Sext-Accord hat seinen Sitz auf der 7. Klangstufe in beiden Tonarten und besteht aus der kleinen Terz, kleinen Quinte und kleinen Sexte, die Quinte ist Dissonanz und der Bass Leitton, daher erstere nach abwärts und letzterer nach aufwärts in den Dreiklang sich auflösen muss, z. B.:



Die gewöhnliche Bezifferung des Quint-Sext-Accordes ist: $\frac{6}{5}$.

Durch die zweite Umkehrung des Sept-Accordes, nämlich wenn man die Quinte als Grundton annimmt, entsteht der Terz-Quart-Accord z. B.:

The first system shows a Sept-Accord (F, C, G, D, A, E) in the treble clef and its first inversion (C, G, D, A, E, F) in the bass clef. Above the first inversion are three inversions of the Terz-Quart-Accord: I. (C, G, D, A, E, F), II. (G, D, A, E, F, C), and III. (D, A, E, F, C, G). The second system shows the Terz-Quart-Accord in three positions: I. (C, G, D, A, E, F), II. (G, D, A, E, F, C), and III. (D, A, E, F, C, G). The notes are written in the treble clef, and the bass clef shows the corresponding notes for each position.

Der Terz-Quart-Accord hat seinen Sitz auf der 2. Stufe in der Dur- und Moll-Tonart und besteht aus der kleinen Terz, reinen Quarte und grossen Sexte. Die Terz ist Dissonanz und die Sexte Leitton. — Bei gewöhnlicher Auflösung dieses Accordes geht er theils in den Dreiklang der 1. Stufe, theils in den Sext-Accord der 3. Stufe über. z. B.:

The notation shows the resolution of the Terz-Quart-Accord. The first system shows the Terz-Quart-Accord in three positions (I, II, III) in the treble clef, and the bass clef shows the corresponding notes. The second system shows the resolution of the Terz-Quart-Accord into a triad (C, G, D) and a sixth chord (C, G, D, A, E, F). The notes are written in the treble clef, and the bass clef shows the corresponding notes for each position. The resolution is indicated by the numbers 4/3, 8, 4/3, 6, 6/4/3, 6/4/3, and 6.

Man beziffert ihn mit $\frac{4}{3}$ oder $\frac{6}{3}$, letzteres aber meistens nur, wenn die Sexte ausser der vorgezeichneten Tonart liegt.

Durch die dritte Umkehrung des Sept-Accordes, wenn nämlich die Septime selbst als Grundton angenommen wird, entsteht der Secund-Accord, z. B.:

Sept-Accord. **Secund - Accord.** Sept-Accord. Secund - Accord.

I II. III. I II. III.

Derselbe hat seinen Sitz auf der 4. Stufe der beiden Tonleitern, besteht aus der grossen Secunde, grossen Quarte und grossen Sexte und löst sich am natürlichsten in dem Sext-Accord der 3. Stufe auf.

Die Bezifferung des Secund-Accordes besteht entweder in 2 oder $\frac{4}{2}$ oder manchmal auch $\frac{6}{2}$; im Falle die diesen Accord angehörigen Intervalle enharmonisch verändert werden, werden die bezüglichen Versetzungszeichen dem betreffenden Intervalle beigefügt, z. B.:

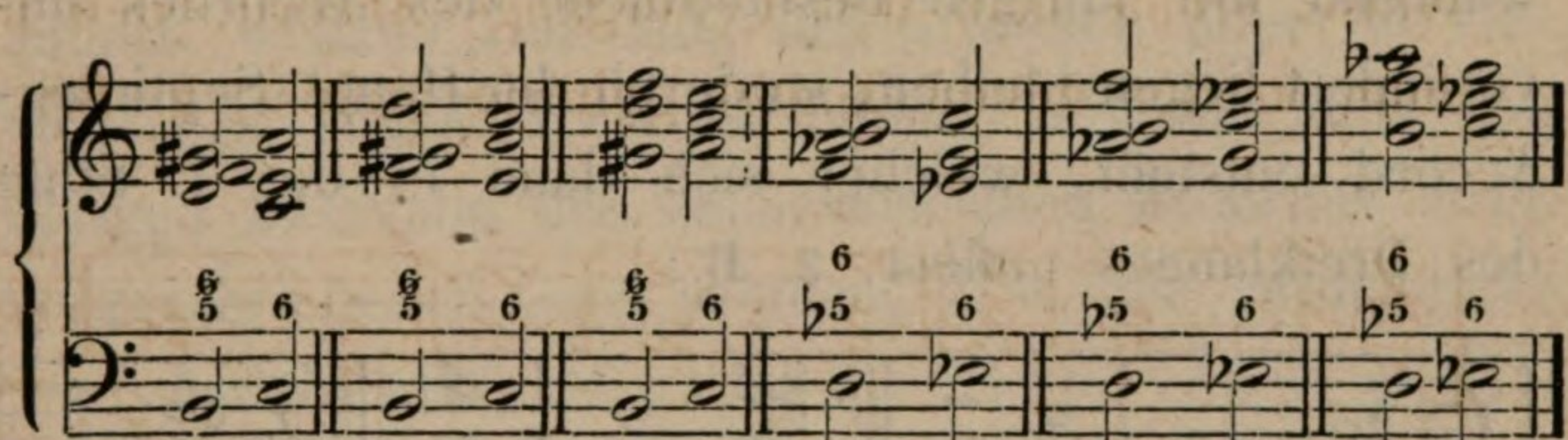
Die hier angeführte Auflösung des Secund-Accordes ist nicht die einzige, die in Anwendung kommt, son-

1

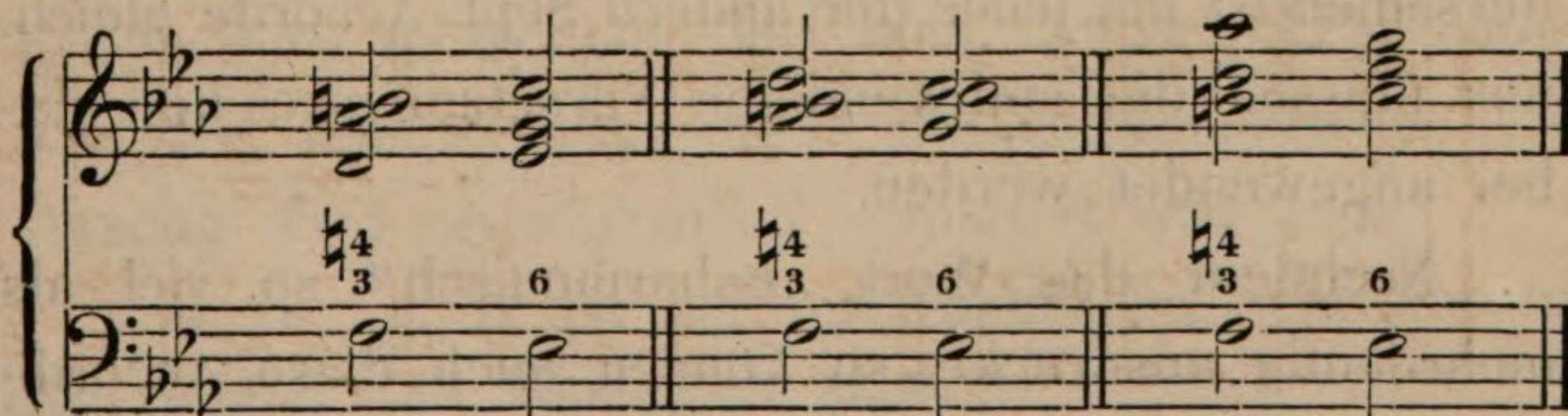
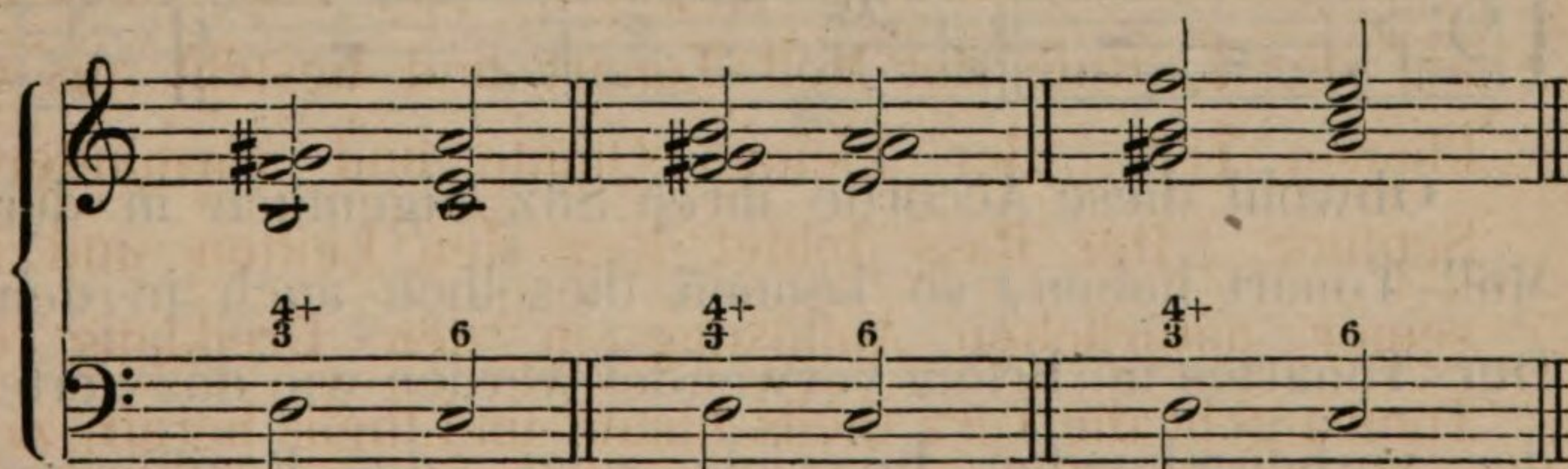
... ..

1

Der enharmonische Quint-Sext-Accord hat seinen Sitz auf der 2. Stufe der Moll-Tonart und besteht aus der kleinen Terz, kleinen Quinte und grosser Sexte, welche letztere den Leitton bildet. Dieser enharmonische Quint-Sext-Accord löst sich am natürlichsten in den Sext-Accord der 3. Stufe auf, z. B.:



Der enharmonische Terz-Quart-Accord hat seinen Sitz auf der 4. Stufe der Moll-Tonart, und besteht aus der kleinen Terz, grossen Quarte und grossen Sexte. Hier ist die Quarte der Leitton, und seine natürliche Auflösung geschieht in den Sext-Accord der 3. Stufe, z. B.:



Der enharmonische Secund-Accord hat seinen Sitz auf der 6. Stufe der Moll-Tonart, und besteht aus der übermässigen Secunde der grossen Quarte und grossen Sexte. Die Secunde ist Leitton. Bei der natürlichen Auflösung dieses Accordes geht zuerst der Bass einen halben Ton abwärts in die 5. Stufe, während die übrigen Bestandtheile des Accordes unverändert liegen bleiben, wodurch der Haupt-Septimen-Accord entsteht, welcher sich dann in die 1. Stufe des Dreiklangles auflöst, z. B.:

The musical notation consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clef).
 System 1: The first measure is in a key with one sharp (F#). It shows a chord with a sharp second (marked #2) and a sharp seventh (marked 7#). The second measure shows the resolution where the bass moves down a half step (indicated by a flat) to form a seventh chord (marked 7#). The third measure shows the final resolution to a triad in a key with two flats (Bb).
 System 2: The first measure is in a key with two flats (Bb). It shows a chord with a flat second (marked 2b) and a flat seventh (marked 7b). The second measure shows the resolution where the bass moves down a half step (indicated by a flat) to form a seventh chord (marked 7b). The third measure shows the final resolution to a triad in a key with one flat (B).

Obwohl diese Accorde ihren Sitz eigentlich in der Moll-Tonart haben, so können dieselben auch in den Dur-Tonarten mit Erfolg verwendet werden wie das vierte der vorhergehenden Beispiele zeigt; die Bezifferung derselben ist mit jener der andern Sept-Accorde gleich, nur müssen die nothwendigen Versetzungszeichen dabei angewendet werden.

Nachdem das Wort „enharmonisch“ so viel als mehrdeutig ausdrückt, so können auch diese Accorde

mehrdeutig gebraucht und bei Modulationen oder Uebergängen mit besonderem Erfolge angewendet werden. Hierbei ist vorzüglich zu bemerken, dass man dabei im Auge behält, dass ein Intervall dieses enharmonischen Accordes als Leitton betrachtet werden muss, welcher sich naturgemäss um einen Halbton aufwärts auflöst, welcher Ton dann den Grundton oder die Octave des neuen Accordes bildet, während dem die übrigen Intervalle des enharmonischen Accordes ihren vorgeschriebenen Gang nehmen, z. B. der verminderte Sept-Accord: cis, e, g, b.

The musical notation displays four different enharmonic representations of the diminished seventh chord (cis, e, g, b). Each representation is shown in a grand staff with treble and bass clefs. Below the notes are numerical figures indicating the intervals or chord structure:

- I.** Treble clef: cis, e, g, b. Bass clef: cis, e, g, b. Figures: $b7$, $\frac{6}{5}$, $\times \frac{6}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\times$, $\frac{5}{3}$.
- II.** Treble clef: cis, e, g, b. Bass clef: cis, e, g, b. Figures: $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\times$, $\frac{5}{3}$.
- III.** Treble clef: cis, e, g, b. Bass clef: cis, e, g, b. Figures: $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\times$, $\frac{5}{3}$.
- IV.** Treble clef: cis, e, g, b. Bass clef: cis, e, g, b. Figures: $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$.

Dieser enharmonische Sept-Accord ist hier viermal anders dargestellt; auf dem Clavier klingt einer wie der andere, aber durch die enharmonische Versetzung wird er wesentlich verändert und zwar:

cis, e, g, b. ist der enharmonische Sept-Accord aus D-Moll und leitet nach D-Moll.

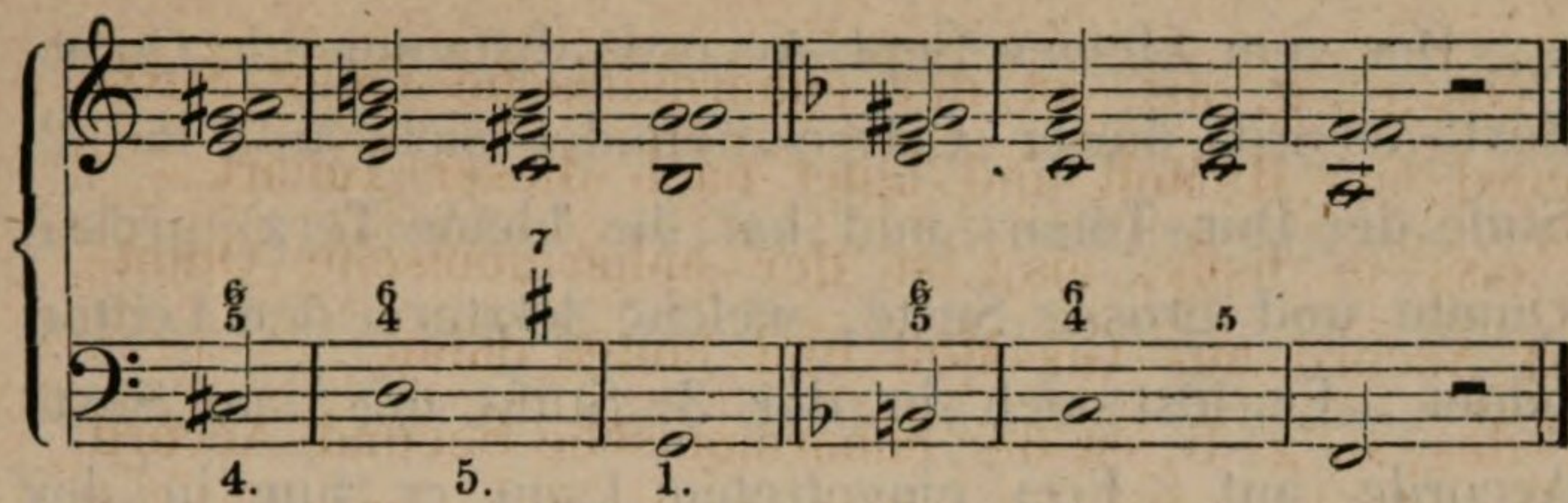
cis, e, g, ais, ist der enharmonische Quint-Sext-Accord aus H-Moll und leitet nach dieser Tonart.

cis, e, fisfis, ais, ist der enharmonische Quint-Sext-Accord aus Gis-Moll und lautet dahin.

des, e, g, b, ist der enharmonische Secund-Accord aus F-Moll, und löst sich auch in dieser Tonart auf.

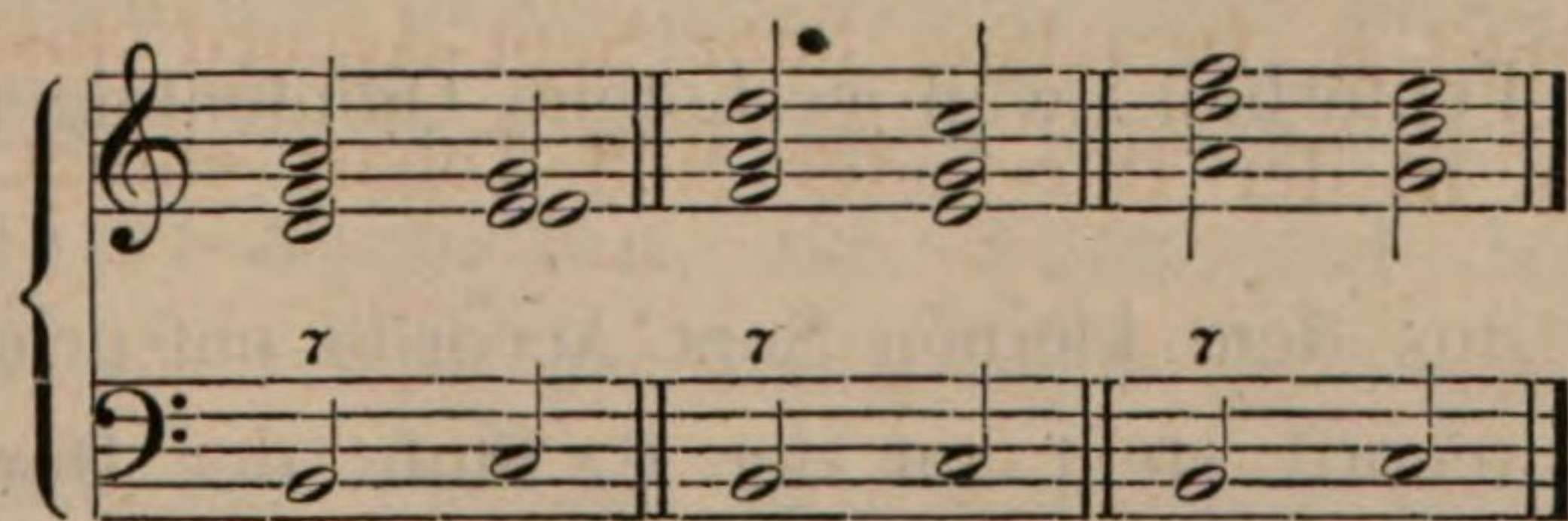
Auf diese Weise kann man mit jedem enharmonischen Accorde vier Wendungen vornehmen. Eine weitere Wendung besteht aber auch darin, dass man bei einem enharmonischen Accord den Bass um einen ganzen Ton abwärts schreiten lässt und auf diesem letzteren den Quart-Sext-Accord und Dreiklang oder Sept-Accord anschlägt, worauf dann die natürliche Auflösung in Dur oder Moll erfolgt: z. B.,

Eine sechste Wendung entsteht, wenn man den Bass eines enharmonischen Accordes als zur Quarte erhöhte Stufe betrachtet, ihn einen Halbton aufwärts, d. i. in die 5. Stufe schreiten lässt, darauf den Quart-Sext-Accord in Dreiklang oder Sept-Accord anschlägt und dann in der Dur- oder Moll-Tonart endigt.

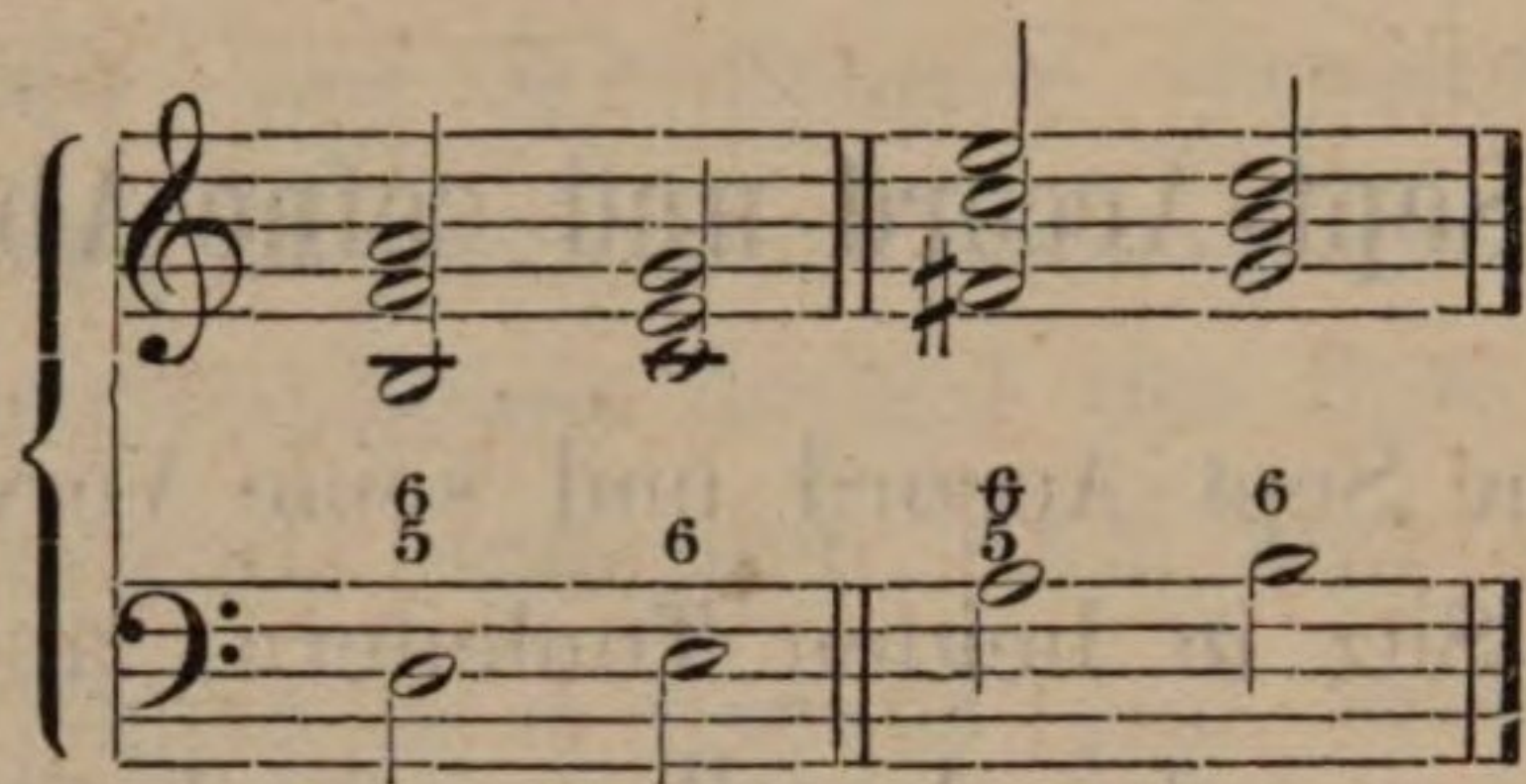


Der kleine Sept-Accord und seine Abgeleiteten.

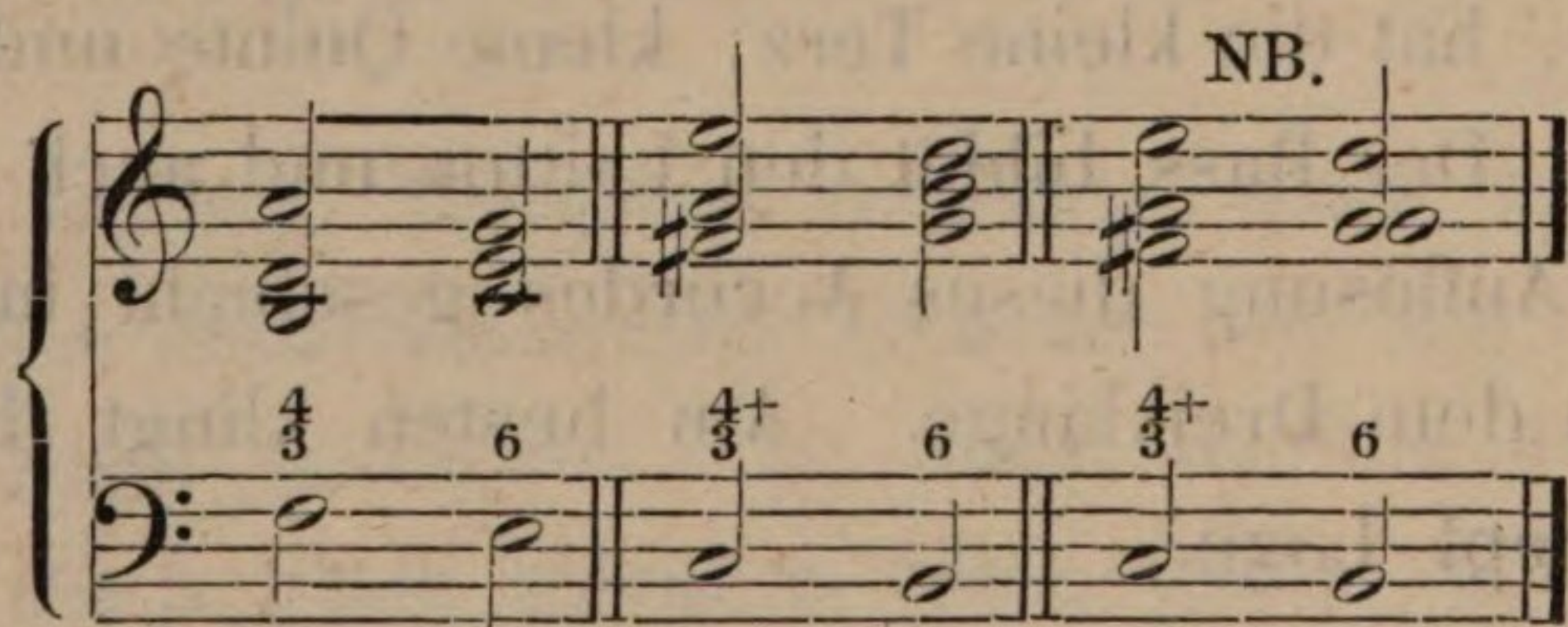
Der kleine Sept-Accord und seine Verwechslungen haben ihren Sitz in beiden Tonleitern, aber ihre Behandlung ist in jeder derselben verschieden. In der Dur-Tonart nehmen sie dieselben Stufen ein und werden ebenso behandelt wie die enharmonischen Accorde in der Moll-Tonart, sie enthalten den Leitton und können frei eintreten; in der Moll-Tonart hingegen müssen sie behandelt werden, wie die Sept-Accorde der folgenden Classe. Der zu dieser Classe gehörige kleine Sept-Accord befindet sich auf der 7. Stufe der Dur-Tonleiter, hat die kleine Terz, kleine Quinte und kleine Septime. Der Bass bildet den Leitton und auch die natürliche Auflösung dieses Accordes geschieht in die 1. Stufe mit dem Dreiklange. Am besten klingt derselbe in der Sept-Lage.



Der vom kleinen Sept-Accord abstammende Quint-Sext-Accord dieser Classe befindet sich auf der 2. Stufe der Dur-Tonart und hat die kleine Terz, grosse Quinte und grosse Sexte, welche letztere den Leitton bildet. Er löst sich in der 3. Stufe mit dem Sext-Accorde auf. Frei eingetreten kann er nur in der Quint-Lage gebraucht werden, z. B.:



Der zu dieser Classe gehörige Terz-Quart-Accord hat seinen Sitz auf der 4. Stufe der harten Tonart und besteht aus der grossen Terz, grossen Quarte und grossen Sexte. Die Quarte ist der Leitton und seine natürliche Auflösung geschieht in den Sext-Accord der 3. Stufe. Sein freier Eintritt kann nur in der Terz-Lage stattfinden, z. B.:



NB. Fehlerhaft, weil verbotene Quintenfolgen entstanden.

Der aus dem kleinen Sept-Accorde entspringende Secund-Accord steht auf der 6. Stufe der Dur-Ton-

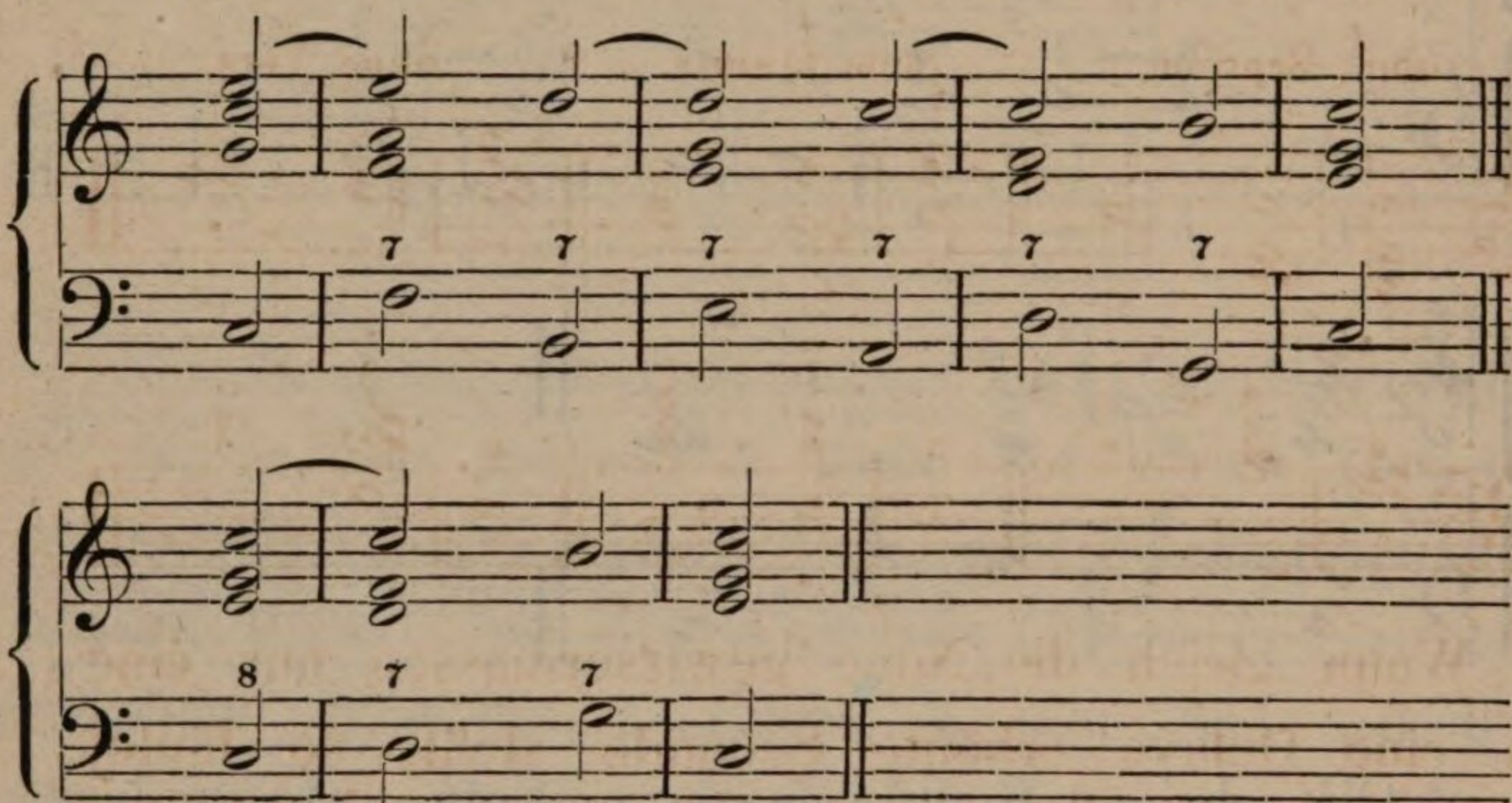
leiter und hat die grosse Secunde, reine Quarte und kleine Sexte. Die Secunde bildet den Leitton. Seine Auflösung geschieht wie bei dem enharmonischen Secund-Accord zuerst in die 5. Stufe mit dem Haupt-Septimen-Accord, und dann in den Dreiklang der Tonica, z. B.:

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. In the first system, the bass staff contains notes with fingerings 6, 2, and 7/3. Below the bass staff, the sequence of numbers 1., 6., —, 5., 1. is written, indicating a specific fingering or voice-leading pattern. The second system shows a similar progression with fingerings 6, 2, and 7/3.

Alle übrigen Sept-Accorde und ihre Abgeleiteten, welche zur IV. Classe gehören und auf den verschiedenen Stufen der Tonleitern zerstreut erscheinen, haben keine besonderen Merkmale und kommen mit einander oder mit anderen Accorden vermengt vor und beruht ihre Behandlung lediglich auf die gehörige Vorbereitung und Auflösung ihrer Dissonanzen. Bei allen Sept-Accorden dieser Classe muss daher die Septime bei den Quint-Sext-Accorden die Quinte bei den Terz-Quart-Accorden, die Terz und bei den Secund-Accorden der Bass selbst als Dissonanzen vorbereitet sein und bei ihrer Auflösung den regel-

mässigen Gang in dem nächstfolgenden ganzen oder halben Tone abwärts nehmen.

Wenn mehrere Sept-Accorde aufeinanderfolgend vorkommen, so ist zu bemerken, dass sie abwechselnd einmal vollständig mit 3. 5 und 7, das anderemal unvollständig mit Hinweglassung der Quinte und zwar mit 3. 7 und 8. erscheinen, die Terz und Septime dürfen aber nie fehlen.



Der Nonen-Accord.

Der Nonen-Accord bildet sich, wenn man einen verminderten Septimen-Accord unterwärts einen neuen Ton in der Entfernung einer Terz zufügt. Derselbe besteht demnach aus der Terz, Quinte, Septime und None, z. B.;

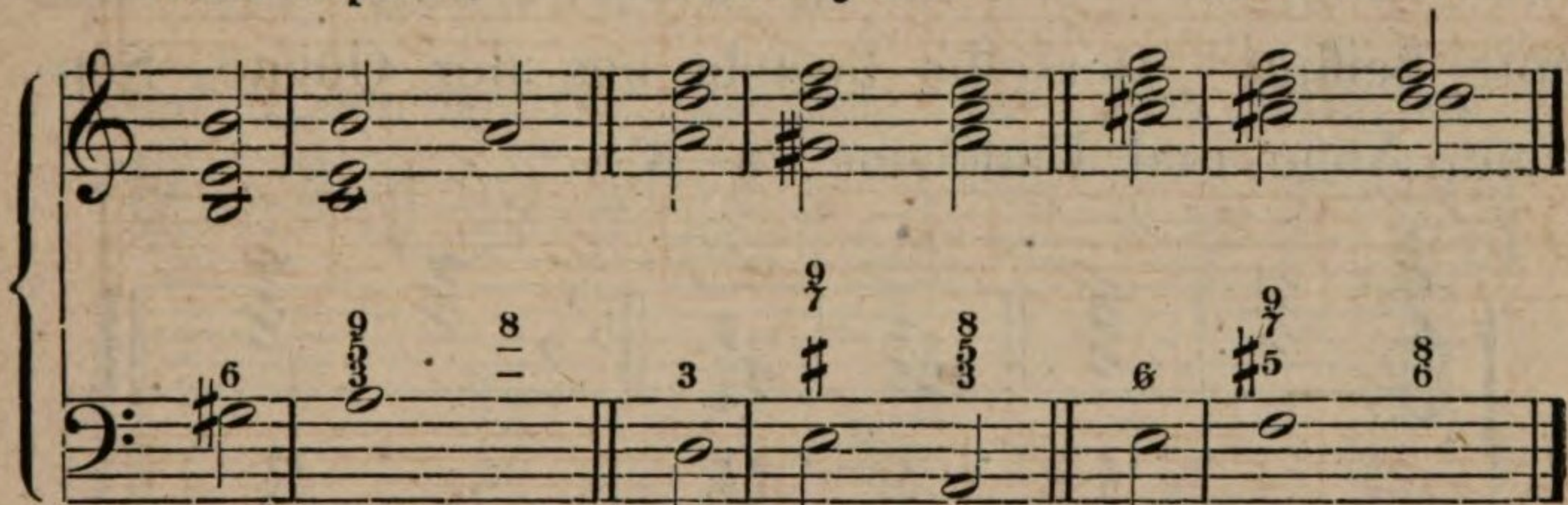


In der vierstimmigen Begleitung würde an diesem Accorde gewöhnlich ein Intervall, entweder die Septime, oder die Quinte, oder die Terz hinweggelassen.

ohne Septime.

ohne Quinte.

ohne Terz.



Wenn gleich die None gewissermassen nur eine um eine Octave erhöhte Secunde stellt, so findet zwischen beiden Intervallen doch ein wesentlicher Unterschied statt. Die None im gleichnamigen Accord wird oben gebunden und abwärts aufgelöst, indess die Secunde liegen bleibt und den Grundton um eine Stufe zum Fallen zwingt, z. B.:

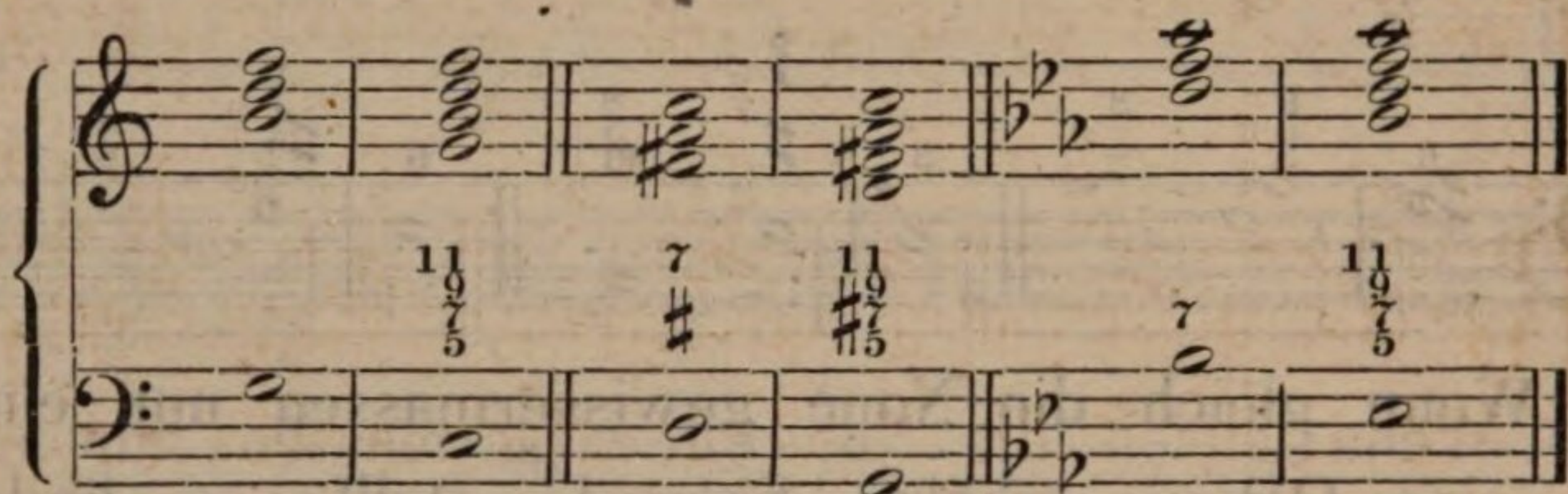
Nonen - Accord. Secund - Accord. Nonen - Accord. Secund - Accord.



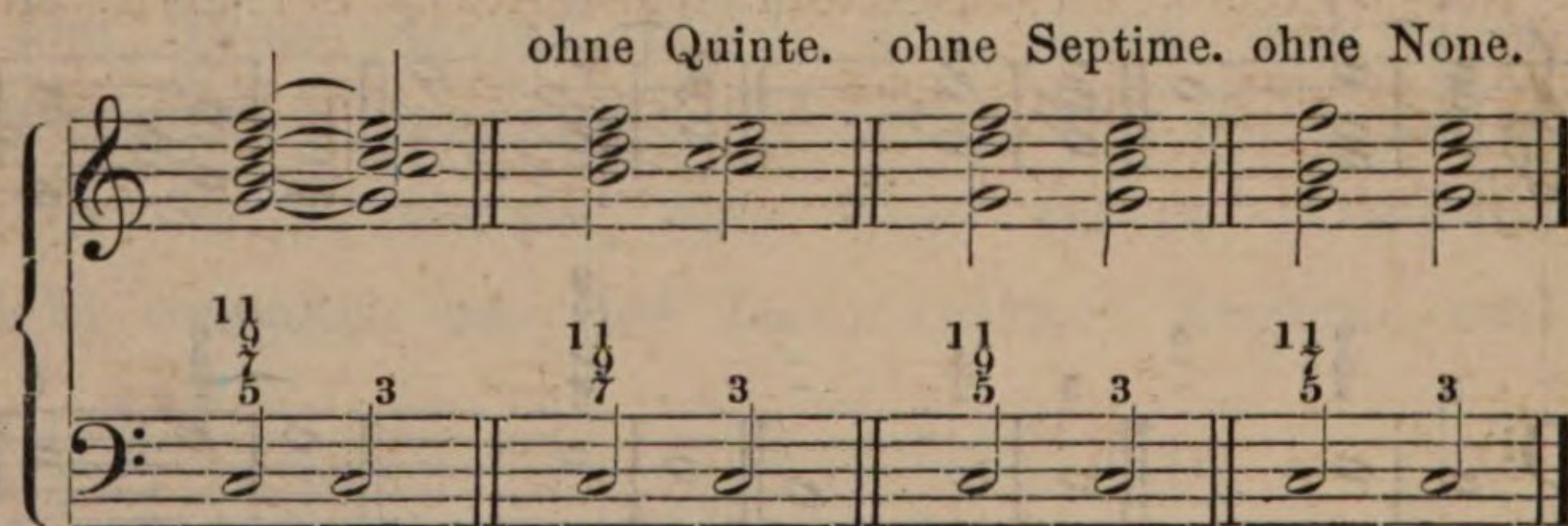
Die Bezifferung des Nonen-Accordes geschieht in der Regel vollständig mit der Beziehung der dazu gehörigen Intervalle.

Der Undecimen-Accord.

Der Undecimen-Accord entsteht, wenn man unter einen vollständigen Haupt-Septimen-Accord noch einen neuen Ton und zwar in der Unter-Quinte der Grundnote beifügt. Derselbe besteht aus der Quinte, Septime, None und Undecime, z. B.:



Auch hier wird in der vierstimmigen Begleitung ein Intervall von dem Accorde ausgelassen und zwar entweder die Septime, oder die None, oder auch die Quarte. Die Undecime ist hier Dissonanz und die Septime Leitton, seine Auflösung geschieht über derselben Bassstufe in dem Haupt-Dreiklang, z. B.:



Die Bezifferung des Undecimen-Accordes ist immer vollständig.

Wenn man endlich einen vollständigen kleinen oder enharmonischen Sept-Accord von der Grundnote abwärts um sieben Stufen einen neuen Ton hinzufügt, so wird gebildet:

Der Terz-Decimen-Accord.

Derselbe besteht aus der Septime, None, Undecime und Terzdecime, z. B.:

Sept-Accord. Terz-Dec. Sept. Terz-Dec. Sept. Terz-Dec.

Die Auflösung dieses Accordes geschieht auf der gleichen Bassstufe in den Dreiklang, auch hier bleibt in der vierstimmigen Begleitung gewöhnlich ein Ton und zwar entweder die Septime, oder die None, oder die Undecime aus; seine Bezifferung ist gleichfalls vollständig, z. B.:

ohne Sept. ohne None. ohne Decime

Ein weiterer Accord, der aus dem kleinen und enharmonischen Sept-Accord gebildet wird, ist der

Sept-Nonen-Accord.

Derselbe entsteht, wenn man unter die genannten zwei Sept-Accorde die 5. Stufe der Tonleiter als Bass hinzufügt, stammt derselbe von dem kleinen Sept-Accorde ab, so hat er die grosse None, und wenn er von dem enharmonischen Sept-Accord hergeleitet wird, die kleine None; in beiden Arten aber hat er die grosse Terz, reine Quinte und kleine Septime bei sich, welche letztere mit der None eine Dissonanz vorstellt, aber frei eintreten kann. Seine Auflösung ist über seine Bassstufe in dem Quart-Sext-Accord oder in dem Haupt-Sept-Accord und dann erst in den Dreiklang der Tonica, Seine Beziehung ist mit $\frac{9}{7}_3$ oder blos mit $\frac{9}{7}$ z. B.:

Der Sept-Nonen-Accord mit der kleinen None kann in allen vier Lagen, jener mit der grossen None aber nur in derjenigen Lage gebraucht werden, wo sich die None in der Oberstimme befindet.

Von den Dissonanzen überhaupt.

Wir haben in dem bisher Gesagten das Verhältniss mehrerer Töne zu einander kennen gelernt, deren Zusammenklang theils angenehm, theils minder angenehm uns berührt.

Ersteres nennt man consonirend, letzteres dissonirend. In specieller Bedeutung versteht man unter Dissonanz auch denjenigen Ton des Zusammenklanges, welcher die nächste Ursache der unangenehmen Wirkung ist. Die consonirenden und dissonirenden Intervalle haben wir bereits kennen gelernt. Die Dissonanzen in der Musik werden auf dreierlei Art in Anwendung gebracht und zwar:

1. als durchgehende Noten:



(Die mit + bezeichneten Töne sind als durchgehende Noten, Dissonanzen.)

2. Als Wechselnoten:



(Die mit + bezeichneten sind die auf dem guten Takte theile fallenden dissonirenden Wechselnoten.)

3. Mittelst Rückungen:

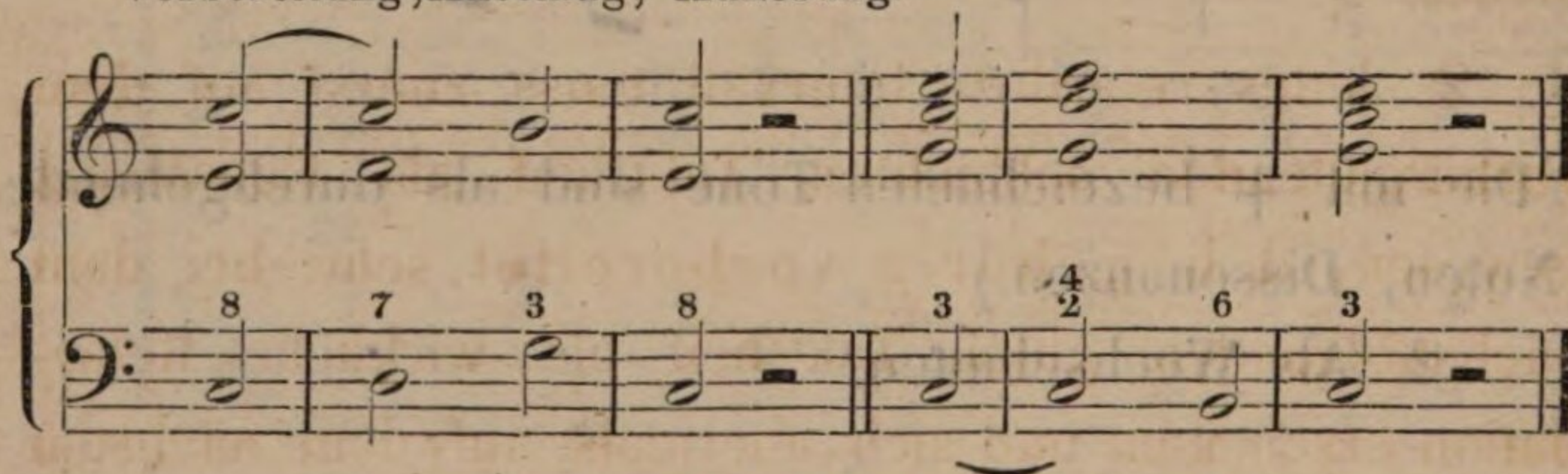


Bei dem Gebrauche der Dissonanzen in Rückungen ist dreierlei zu beobachten:

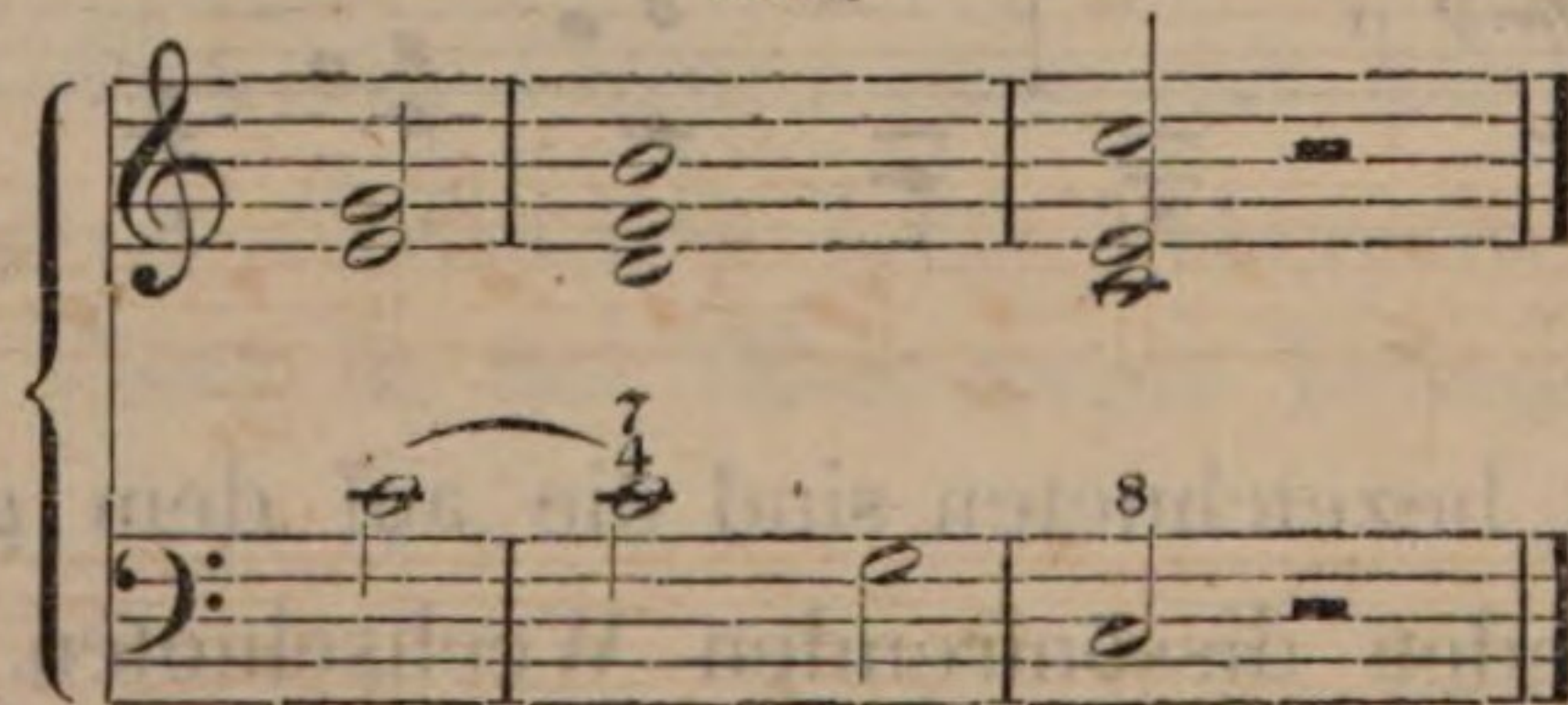
1. Die Vorbereitung,
2. Der Anschlag,
3. Die Auflösung.

Die Vorbereitung einer Dissonanz besteht darin, dass man das dissonirende Intervall vor dem wirklichen Anschlag auf einen geraden Takttheil als Consonanz anbringe; die Auflösung hingegen, dass man das dissonirende Intervall nach geschehenem Anschlage eine Stufe über oder unter sich nach einer Consonanz gehen lässt, z. B.:

Vorbereitung, Anschlag, Auflösung.



NB.



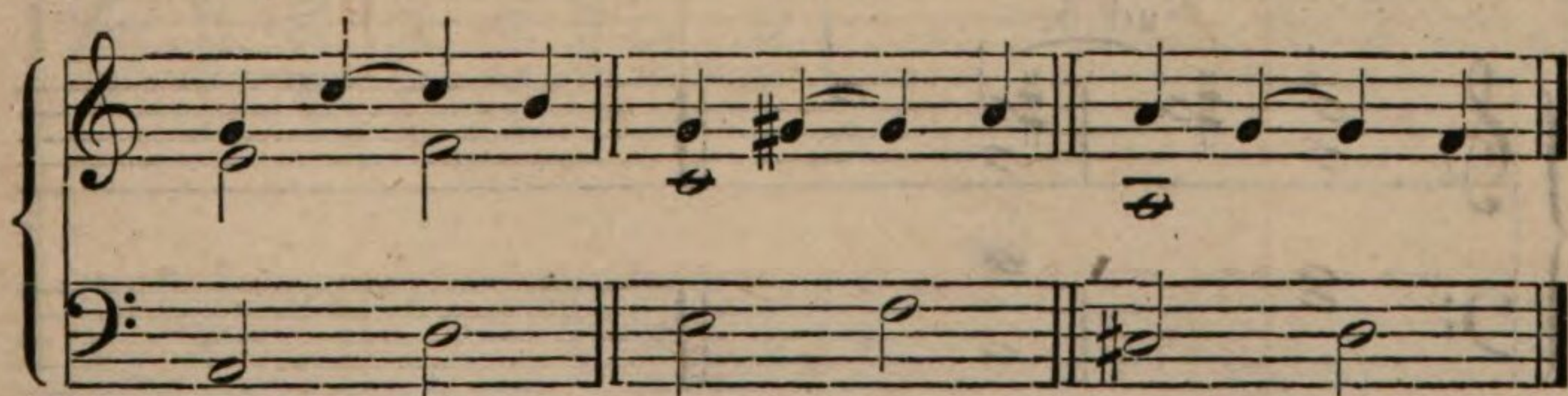
NB. Die grosse Septime, weil sie den Leitton enthält, muss aufwärts gehn.

Dissonanzen entstehen auch durch die Retardationen oder Verzögerungen. Man versteht darunter die Aushaltung einzelner melodischer Noten. Die Retardation ist eine Verzierung der Melodie, die darin besteht, dass eine Wechselnote an die vorhergehende melodische Hauptnote gebunden wird, wodurch eine Verzögerung in der Melodie eintritt, während Grund- und Mittelstimmen meist ungehindert ihren harmonischen Fortgang haben.

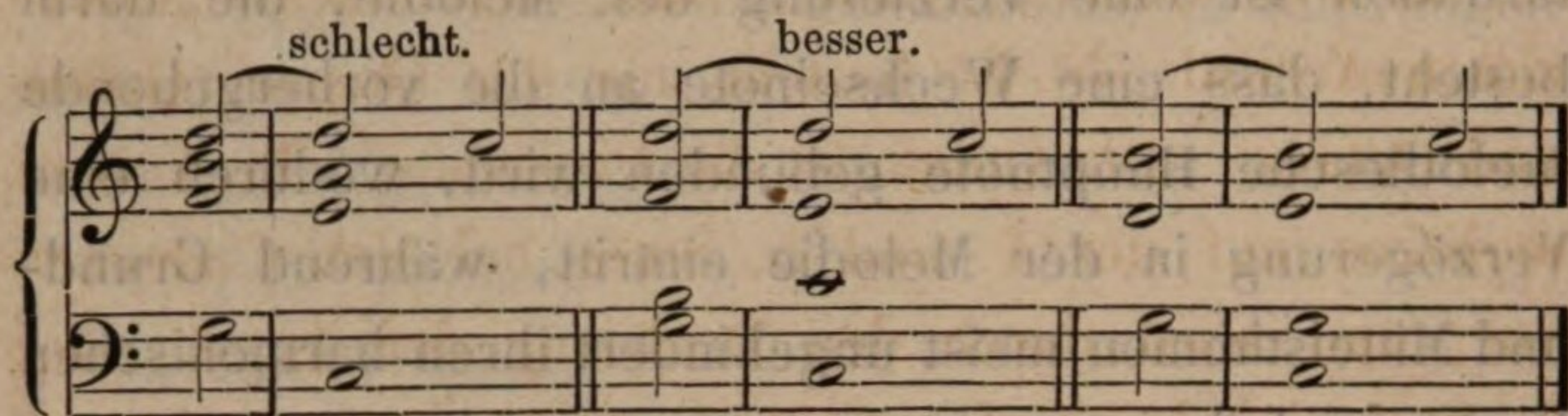
Bei den Retardationen sind folgende fünf Punkte vorzüglich zu berücksichtigen:

1. Eine genaue Unterscheidung der zwei Taktarten in der Musik, nämlich des Niederschlages (Thesis) des schweren oder guten Takttheils und des Aufschlages (Arsis) des leichten oder schlechten Takttheiles.

2. Jedes retardirte Intervall muss zuerst auf dem vorhergehenden schlechten Takttheil als Consonanz gewesen, d. h. gehörig vorbereitet sein; bei dem nächstfolgenden guten Takttheil als wirkliche Retardation erscheinen und sich abermals auf dem nächsten schlechten Takttheil gehörig auflösen, z. B.:

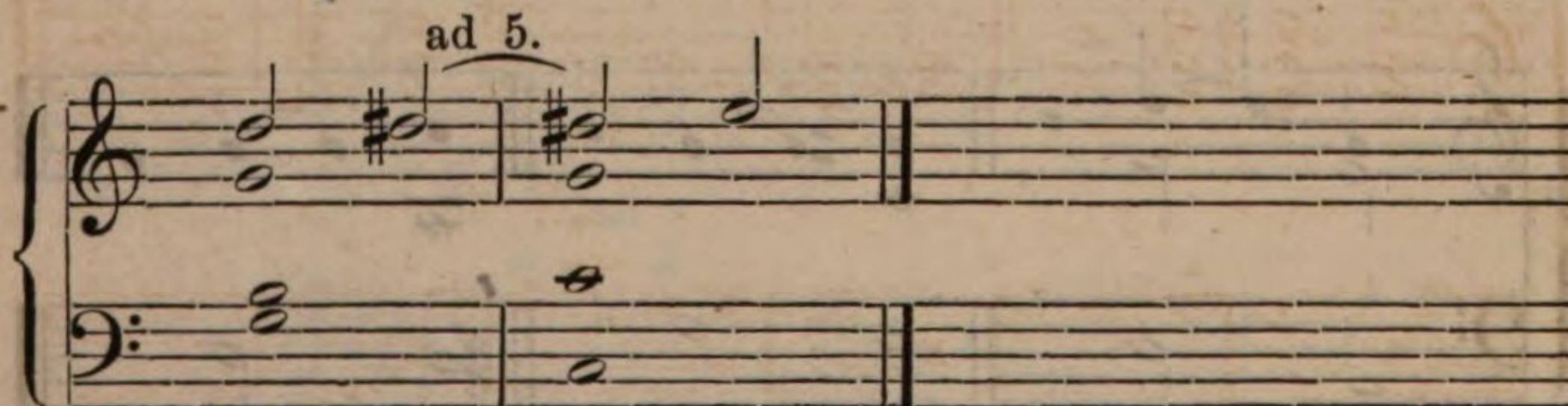
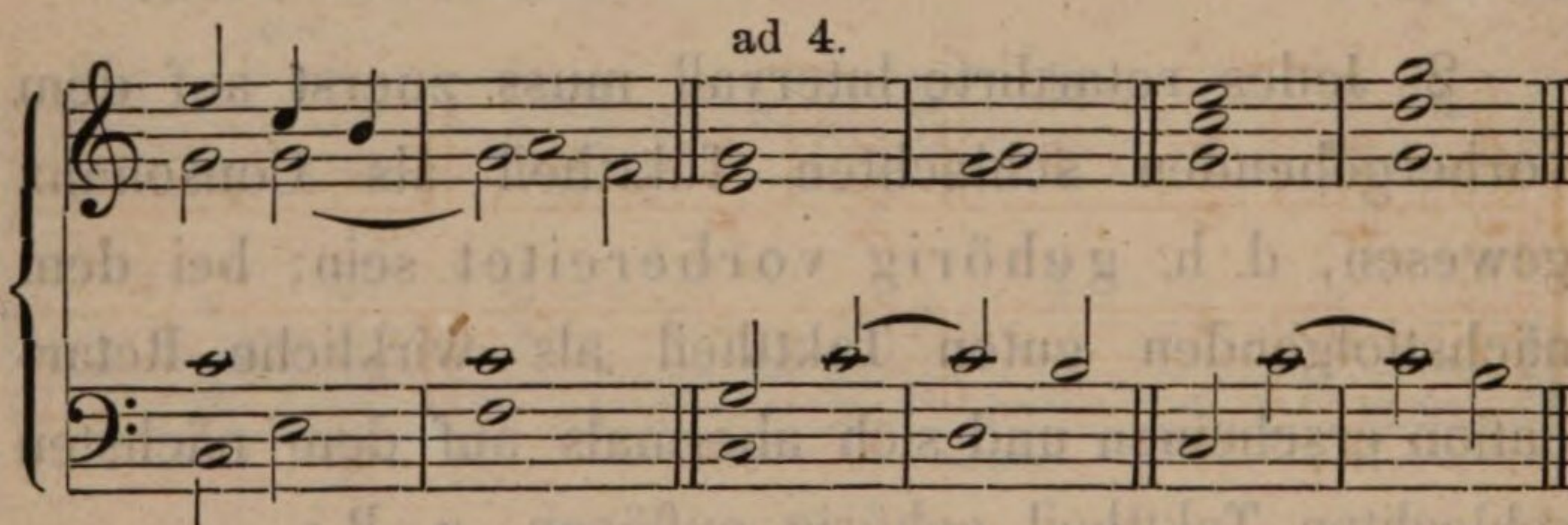


3. Da die meisten Retardationen an eine stufenweise Fortschreitung gebunden sind, so muss dasjenige Intervall, in welche sich eine Retardation auflösen soll, der erforderlichen Fasslichkeit wegen, noch in allen Stimmen unbesetzt sein, z. B.:



4. Die Retardation kann in allen Stimmen, auch im Bass vorgenommen werden und heisst im letztern Falle „Anticipation“.

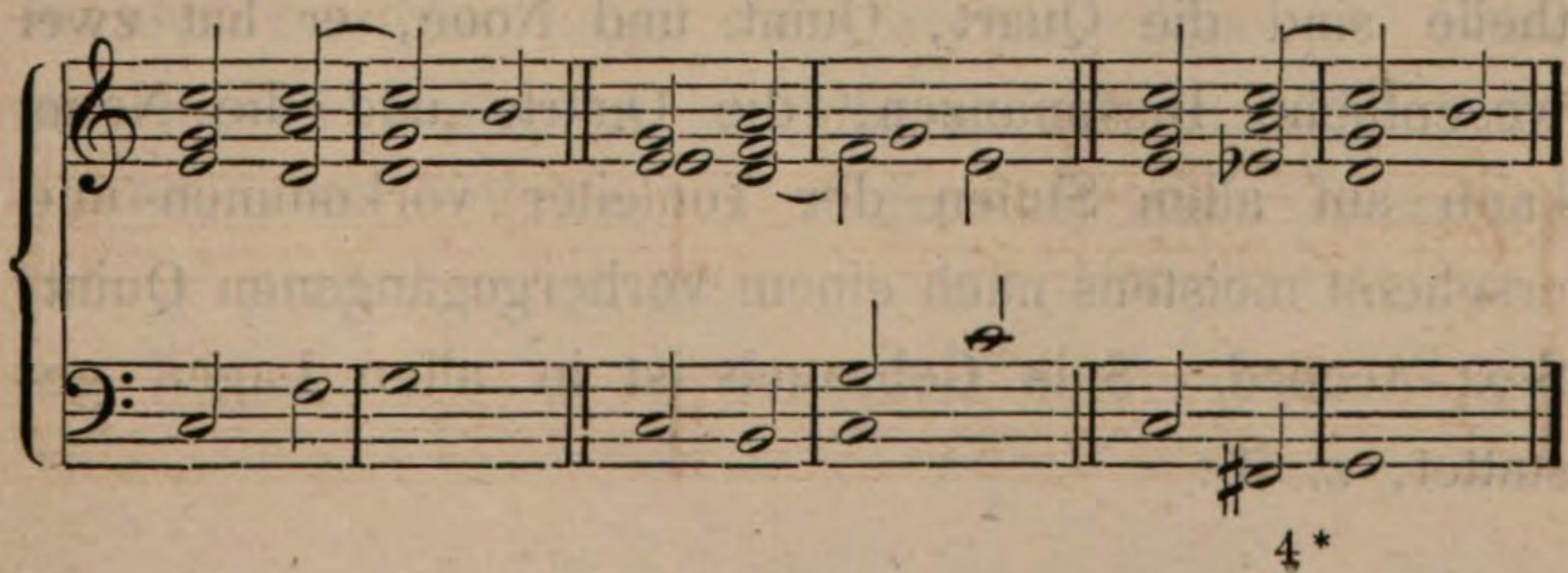
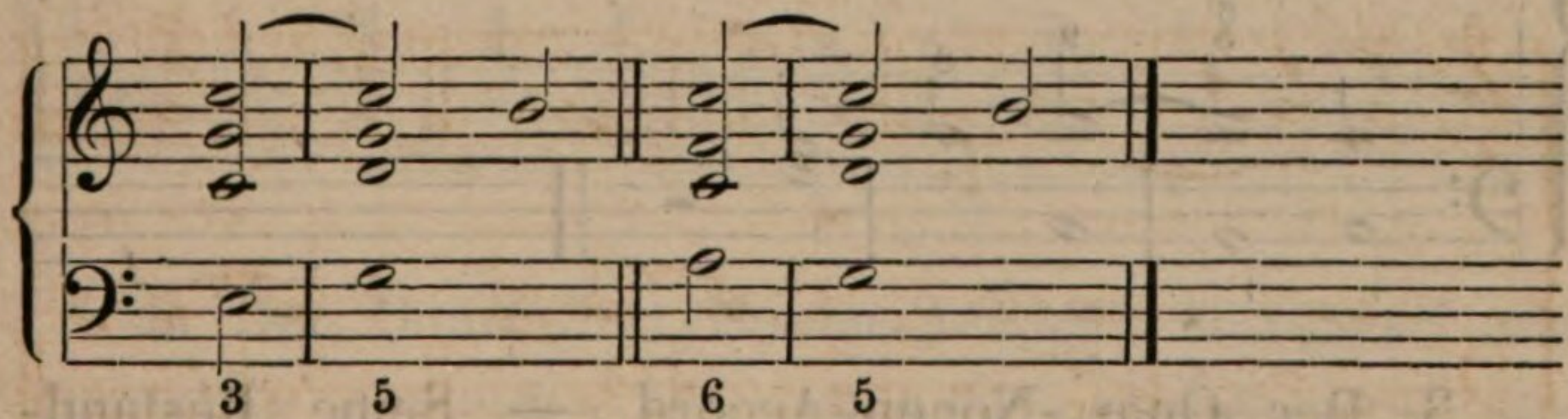
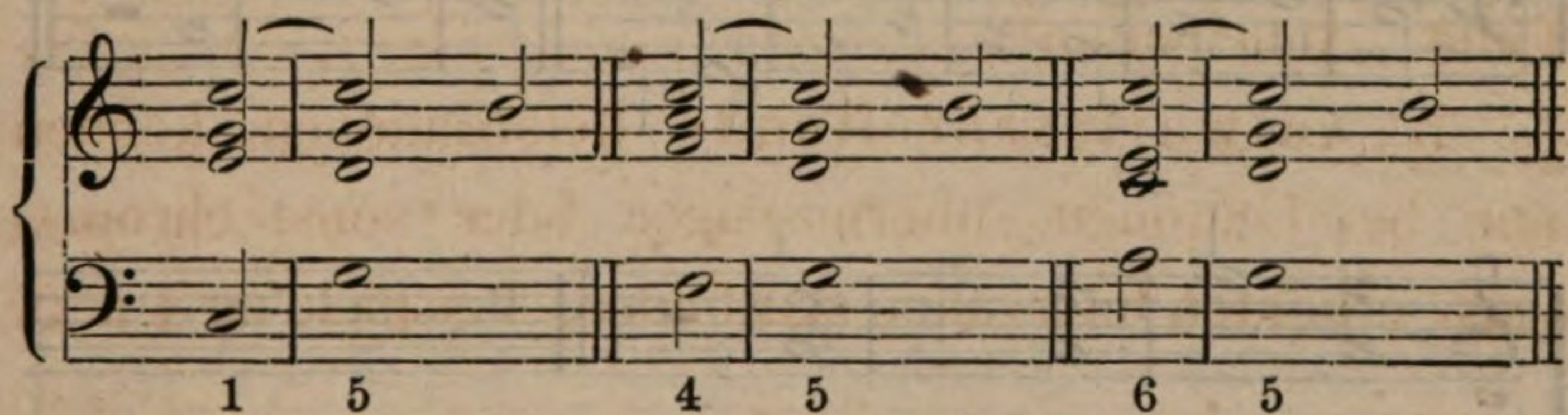
5. Aufwärtsschreitende Retardationen können nur bei Leittönen, übermässigen oder sonst chromatisch erhöhten Intervallen stattfinden. Beispiele zu 4 u. 5.



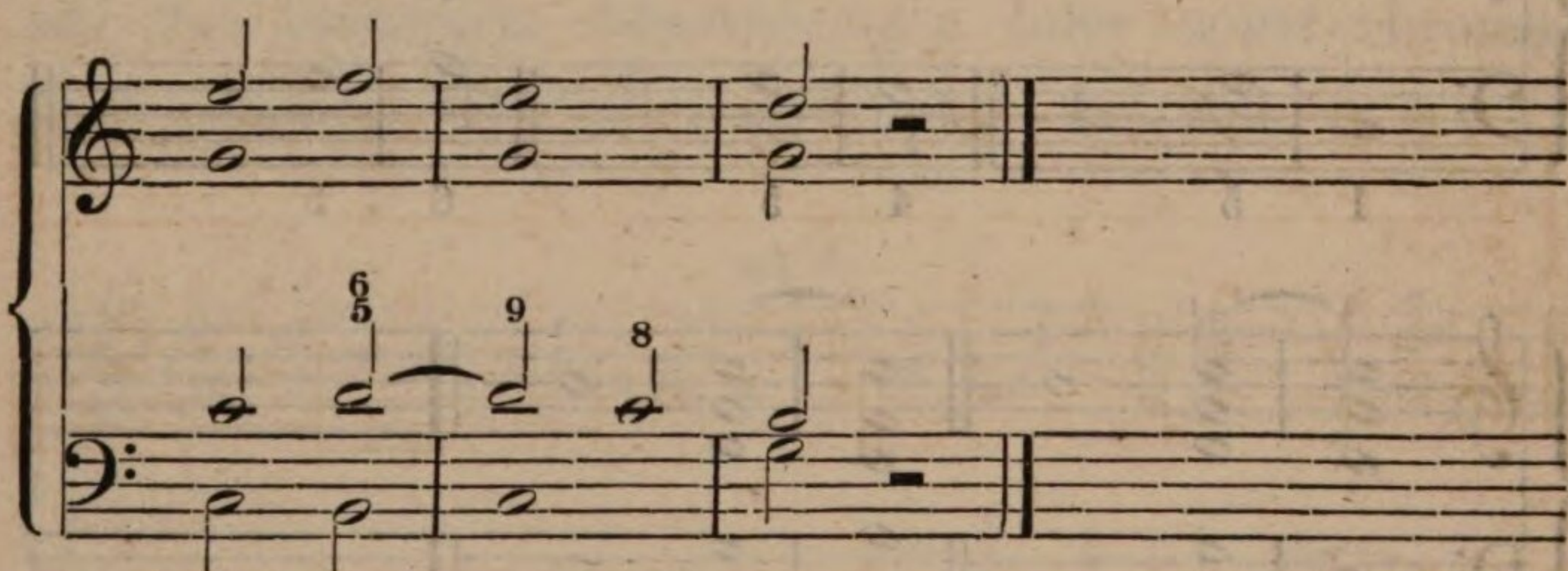
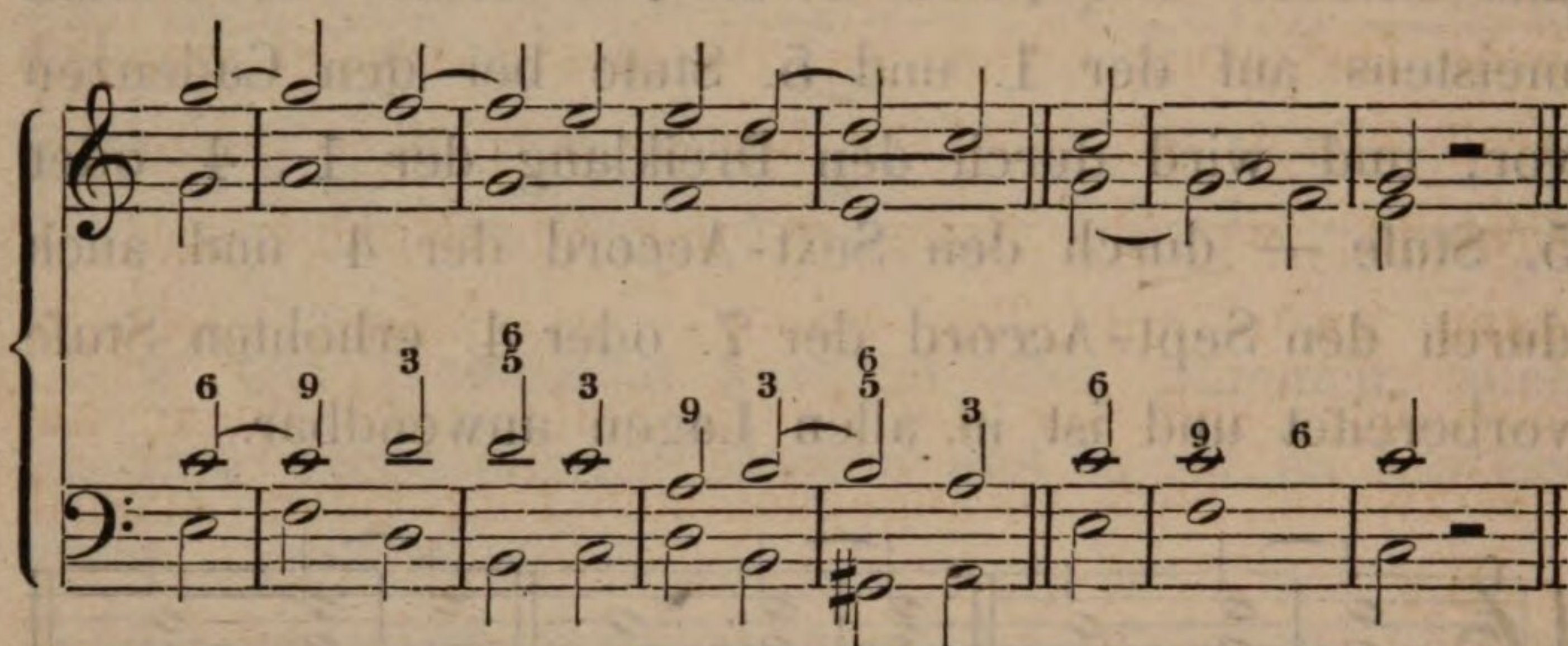
Es ist von grosser Wichtigkeit, die in der Musik am häufigsten vorkommenden Retardations-Accorde näher kennen zu lernen.

Zu den wesentlichen Retardations-Accorden gehören nun folgende:

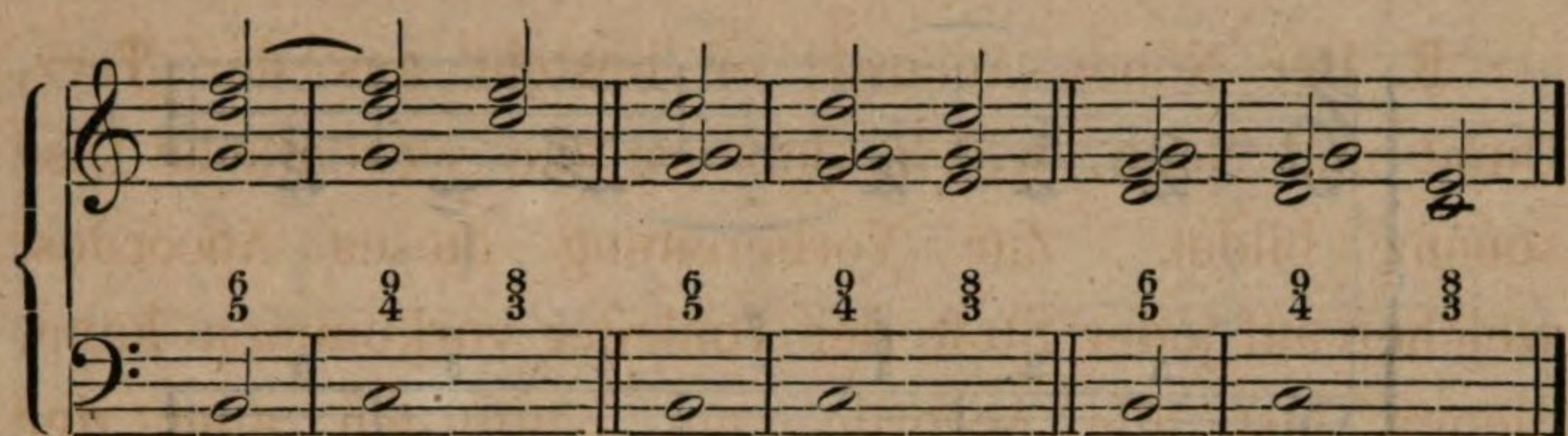
1. Der Quart-, Quint-, oder vereinfachte Undezimen-Accord. — Er besteht aus der Quarte, Quinte und Octave. Die Quinte ist die Dissonanz. Er kommt meistens auf der 1. und 5. Stufe bei den Cadenzen vor, und wird durch den Dreiklang der 1., 4. oder 5. Stufe — durch den Sext-Accord der 4. und auch durch den Sept-Accord der 7. oder 4. erhöhten Stufe vorbereitet und ist in allen Lagen anwendbar.



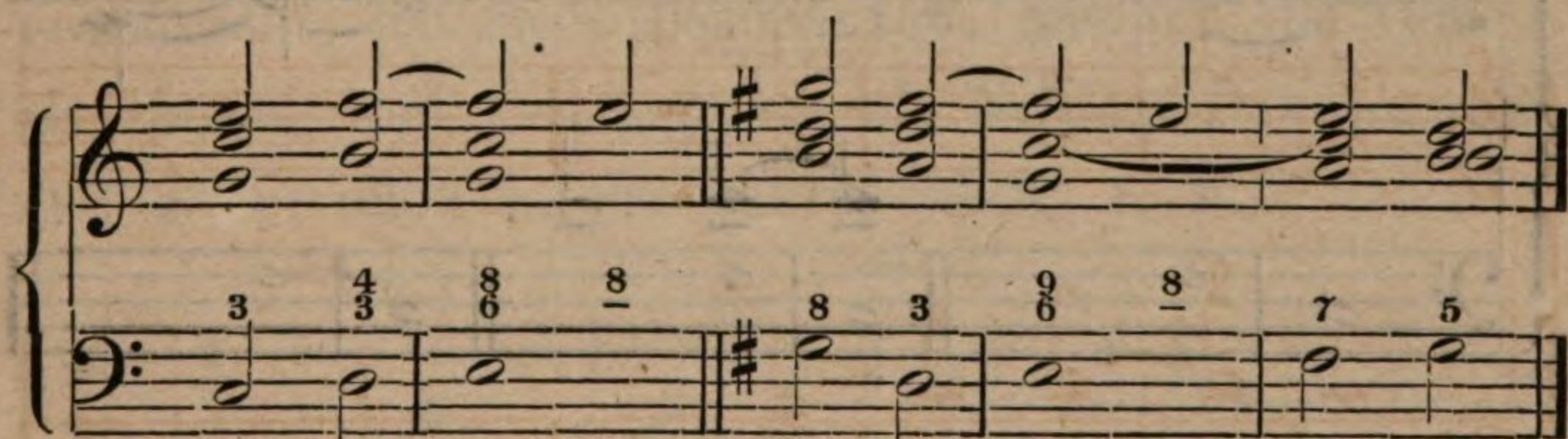
2. Der Nonen-Accord; er besteht aus der Terz, Quint und None, welche letztere die wesentliche Dissonanz bildet. Zur Vorbereitung dieses Accordes, welcher auf jeder Stufe der Tonleiter vorkommen kann, dienen fast alle Accorde, am häufigsten aber der Dreiklang und Sext-Accord. Er kann in allen Lagen vorkommen, z. B.:



3. Der Quart-Nonen-Accord. — Seine Bestandtheile sind die Quart, Quint und None, er hat zwei wesentliche Dissonanzen, die Quarte und die None, kann auf allen Stufen der Tonleiter vorkommen und erscheint meistens nach einem vorhergegangenen Quint-Sext-Accord. Sein Gebrauch ist in allen Lagen gestattet, z. B.:



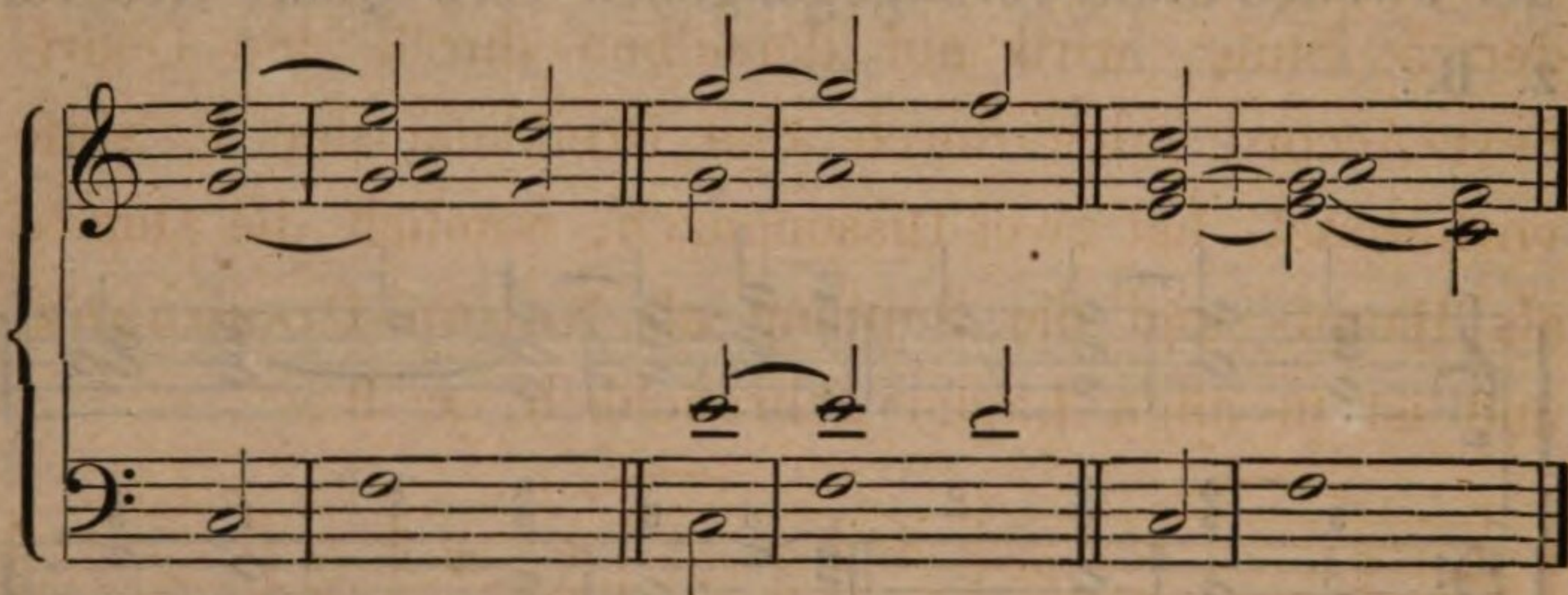
4. Der Sext-Nonen-Accord. Er besteht aus der Terz, Sexte und None, welche letztere seine wesentliche Dissonanz bildet. — Da dieser Accord ziemlich grell klingt, so wird er nur in derjenigen Lage gebraucht, wo die None in der Oberstimme ist; er kann zwar auf allen Stufen vorkommen, erscheint aber am häufigsten auf der 3. Stufe, nach einem auf der zweiten Stufe vorangegangenen Terz-Quart-Accord, z. B.:



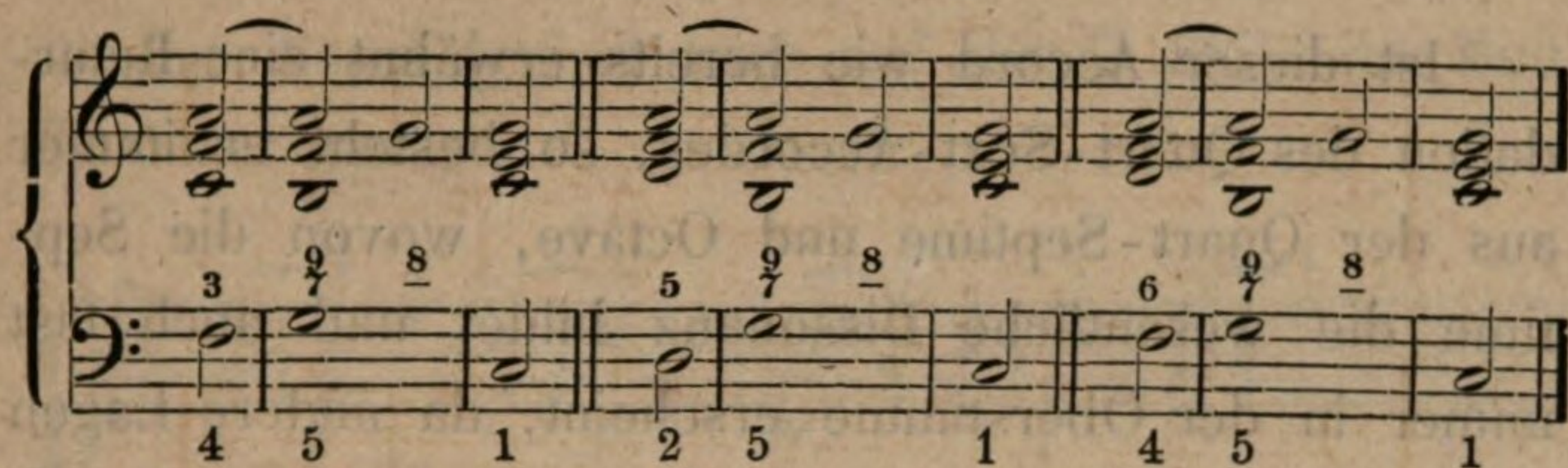
5. Der Quart-Sext-Nonen-Accord, bestehend aus den eben genannten Intervallen, kommt ebenfalls nur in der einzigen Lage vor, wo die None — seine wesentliche Dissonanz als Oberstimme erscheint. Er kommt stets auf der 5. Stufe nach dem Dreiklang der 4. Stufe vor, z. B.:



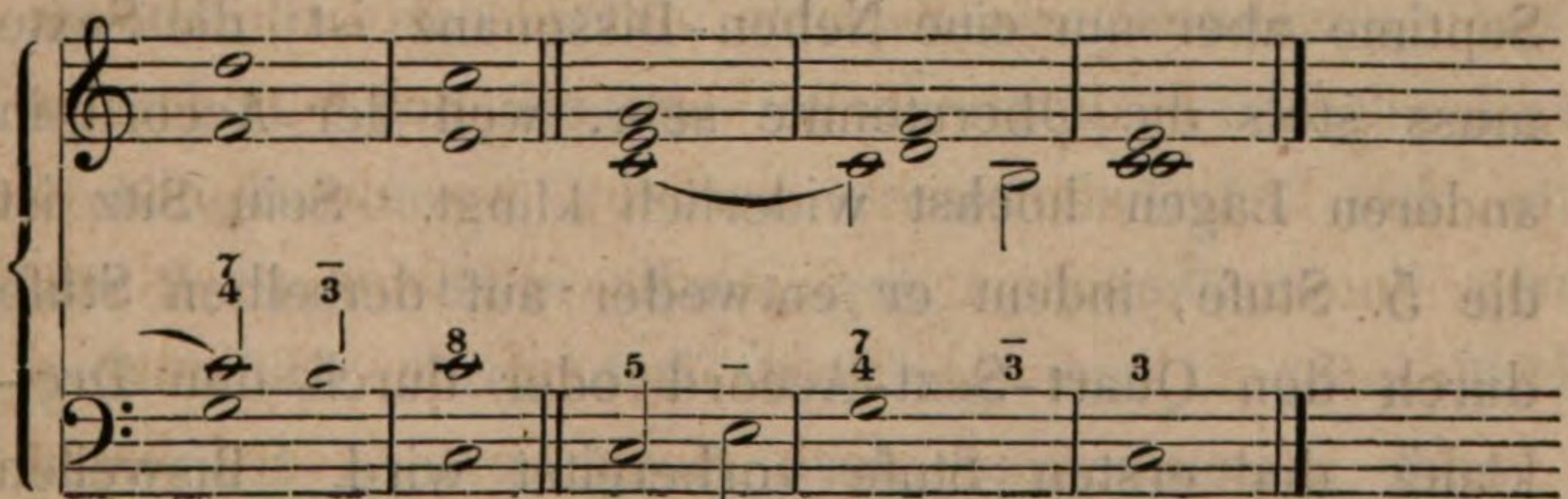
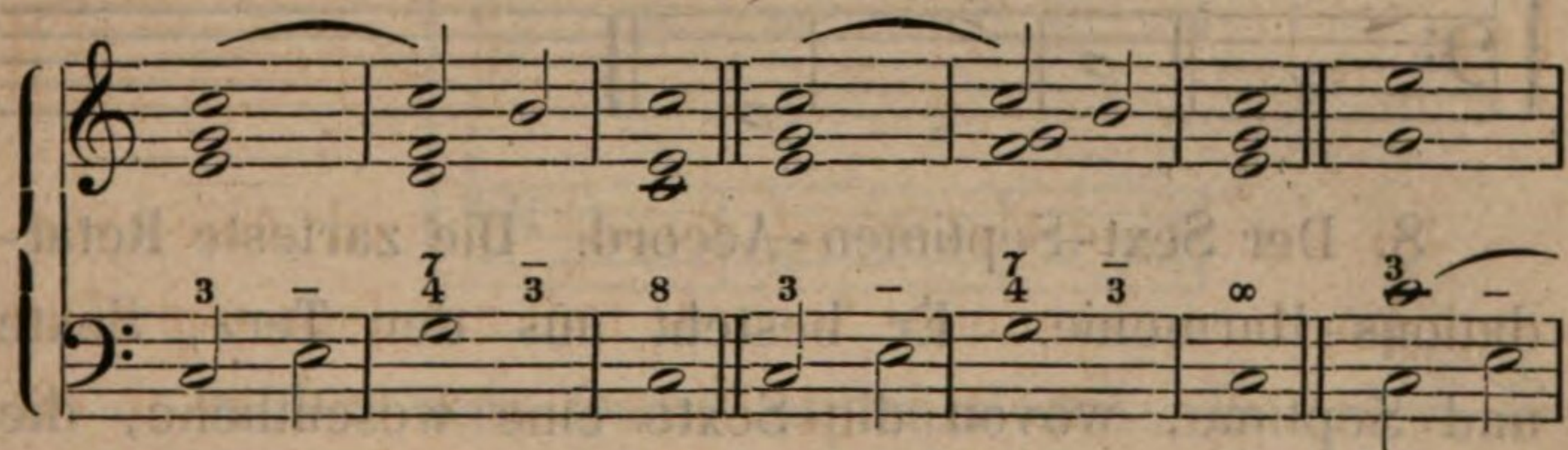
6. Der Sept-Nonen-Accord besteht aus der Terz, Septime und None. Dieser Accord wird in der Musik auf zweifache Art behandelt, nämlich als Verzögerung des Sext- und Septimen-Accordes. Im ersten Falle hat er zwei wesentliche Dissonanzen, d. i. die Septime und die None kann in allen Lagen auf jeder Stufe vorkommen, z. B.:



Im zweiten Falle ist dieser Accord eine Verzögerung beim Septimen-Accorde und hat dann nur eine wesentliche oder Haupt-Dissonanz und zwar die None, während die Septime nur als Neben-Dissonanz gilt. In diesem Falle kann er auch nur in derjenigen Lage gebraucht werden, wo die None als Oberstimme erscheint. Sein Sitz ist immer auf der 5. Stufe nach einem Dreiklang auf der 2. oder 4. Stufe; letzterer kann auch einen Sext-Accord haben.



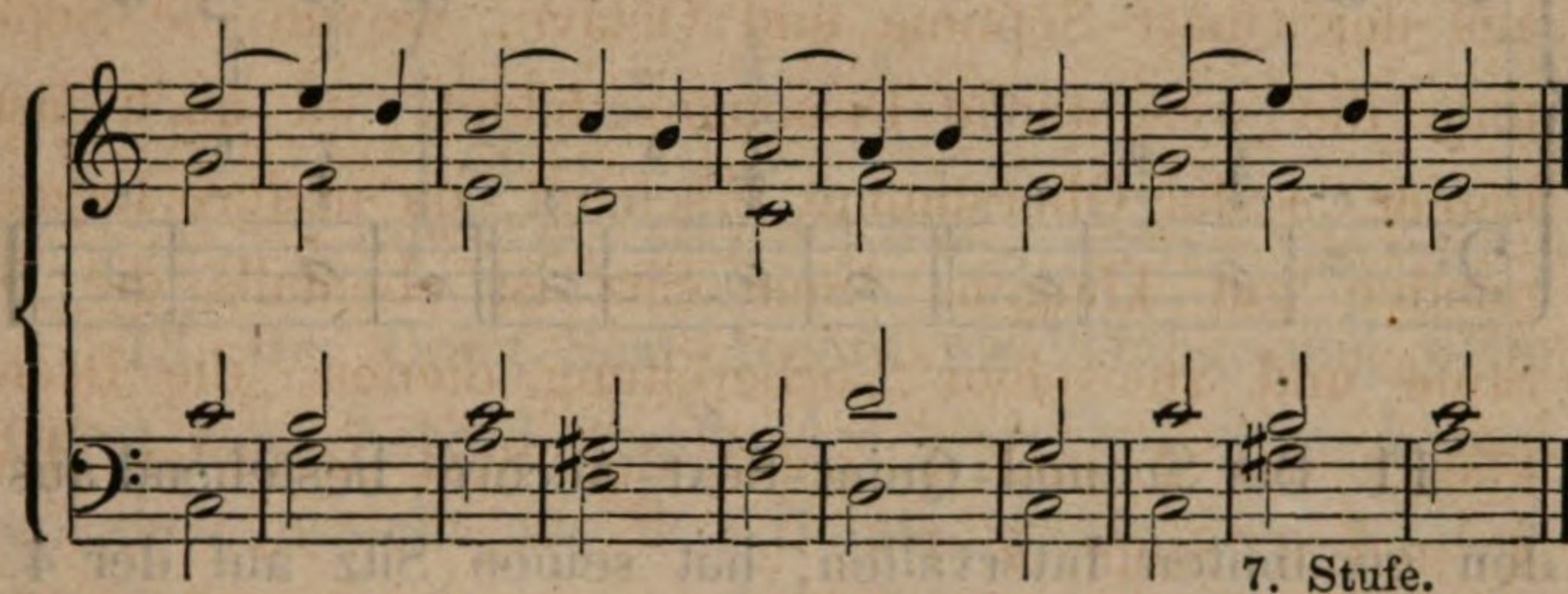
7. Der Quart-Septimen-Accord. Auch dieser Accord unterliegt einer zweifachen Behandlung, indem er einer Verzögerung sowohl beim Sept-Accord, als auch beim Quart-Sext-Accord vorstellen kann. Im ersten Falle besteht er aus der Quarte, Quinte und Septime; statt der Quinte wird oft auch die Octave gebraucht, je nachdem es der vorhergehende oder nachfolgende Accord erfordert. Er befindet sich auf der 5. Stufe, wird auf derselben durch den Quart-Sext-Accord oder durch den Dreiklang der 1. Stufe vorbereitet, hat zwei Dissonanzen, nämlich die Quarte als Haupt- und die Septime als Neben-Dissonanz, und ist in allen Lagen gebräuchlich, z. B.:



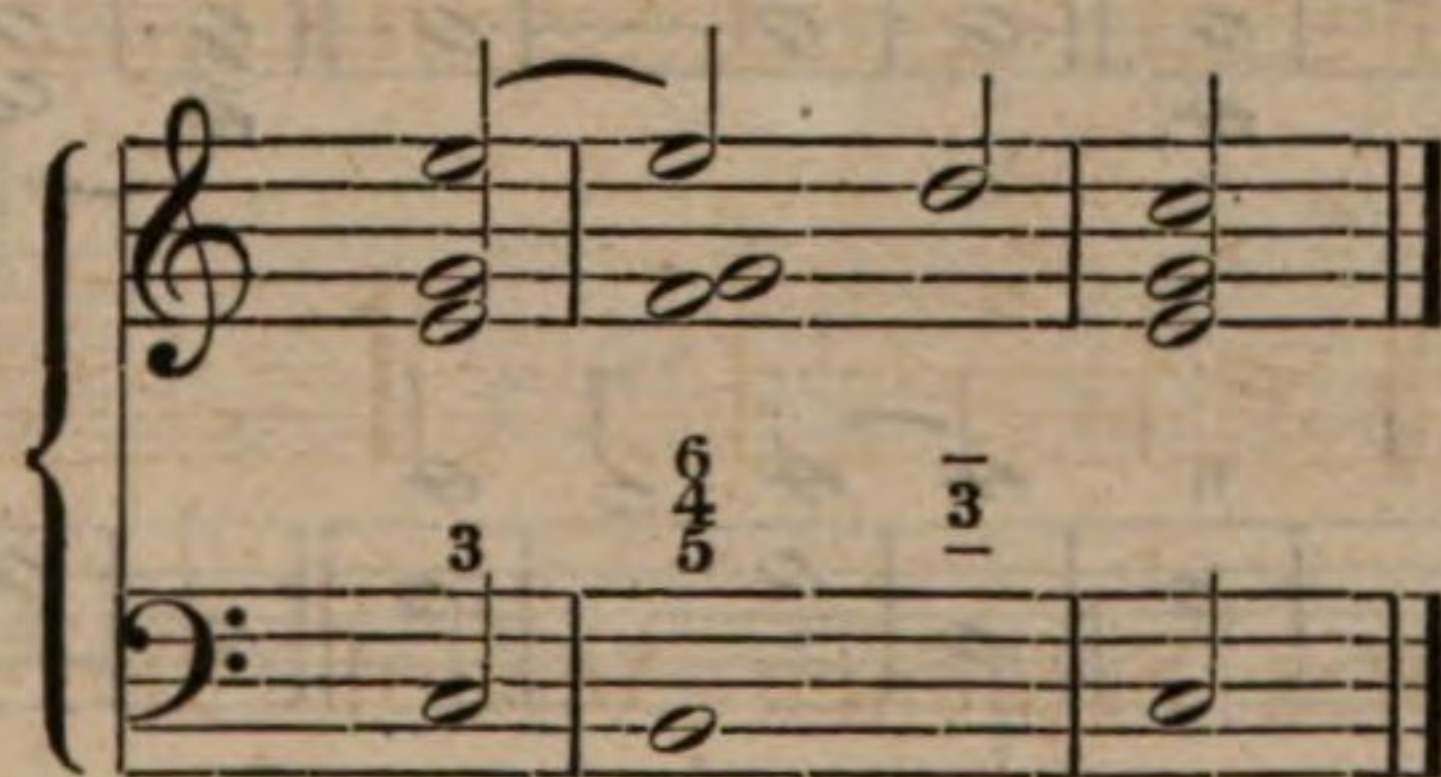
Ist dieser Accord wie bereits erwähnt eine Retardation des Quart-Sext-Accordes, so besteht er immer aus der Quart-Septime und Octave, wovon die Septime die wesentliche Dissonanz bildet und auch fast immer in der Oberstimme erscheint, da andere Lagen minder gut klingen. Sein Sitz ist ebenfalls die 5. Stufe und zu seiner Vorbereitung dienen: die Dreiklänge der 2. und 4. nebst den Sext-Accorden der 4. und 6. Stufe, z. B.:

8. Der Sext-Septimen-Accord. Die zarteste Retardations-Harmonie. Er besteht aus der Terz, Sexte und Septime, wovon die Sexte eine wesentliche, die Septime aber nur eine Neben-Dissonanz ist; die Sexte muss stets die Oberstimme sein, weil der Accord in anderen Lagen höchst widerlich klingt. Sein Sitz ist die 5. Stufe, indem er entweder auf derselben Stufe durch den Quart-Sext-Accord oder durch den Dreiklang der ersten Stufe vorbereitet wird. Bisweilen

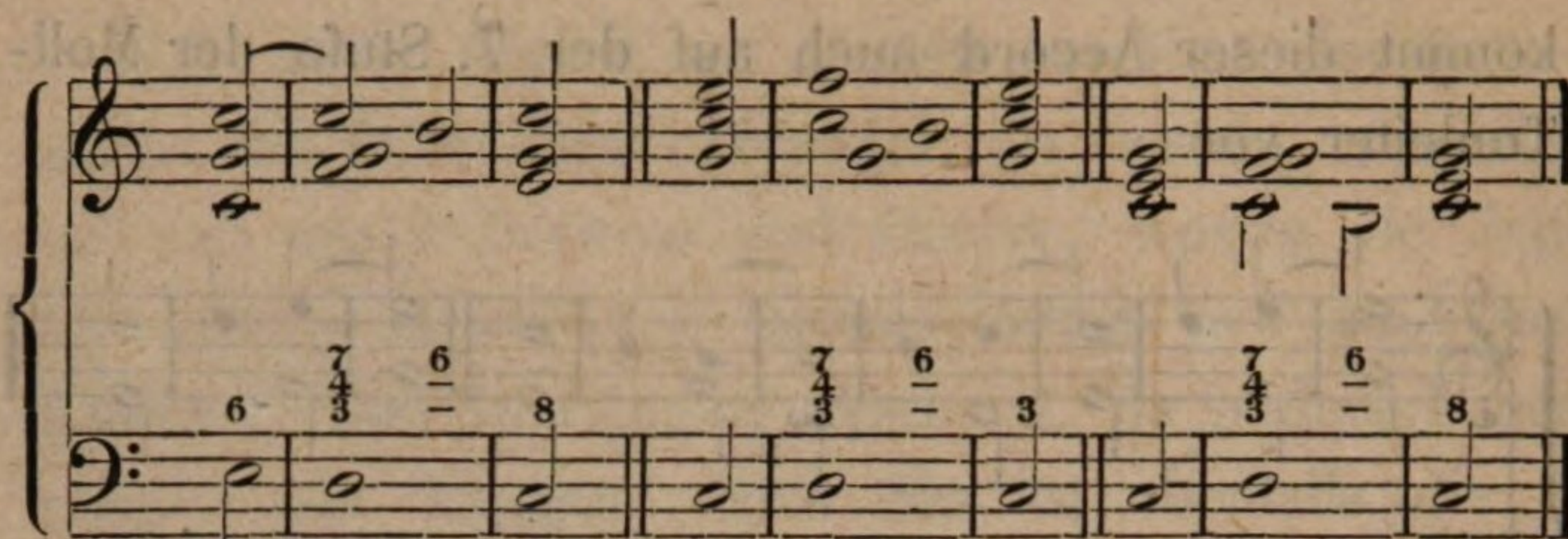
kommt dieser Accord auch auf der 7. Stufe der Moll-Tonleiter vor.



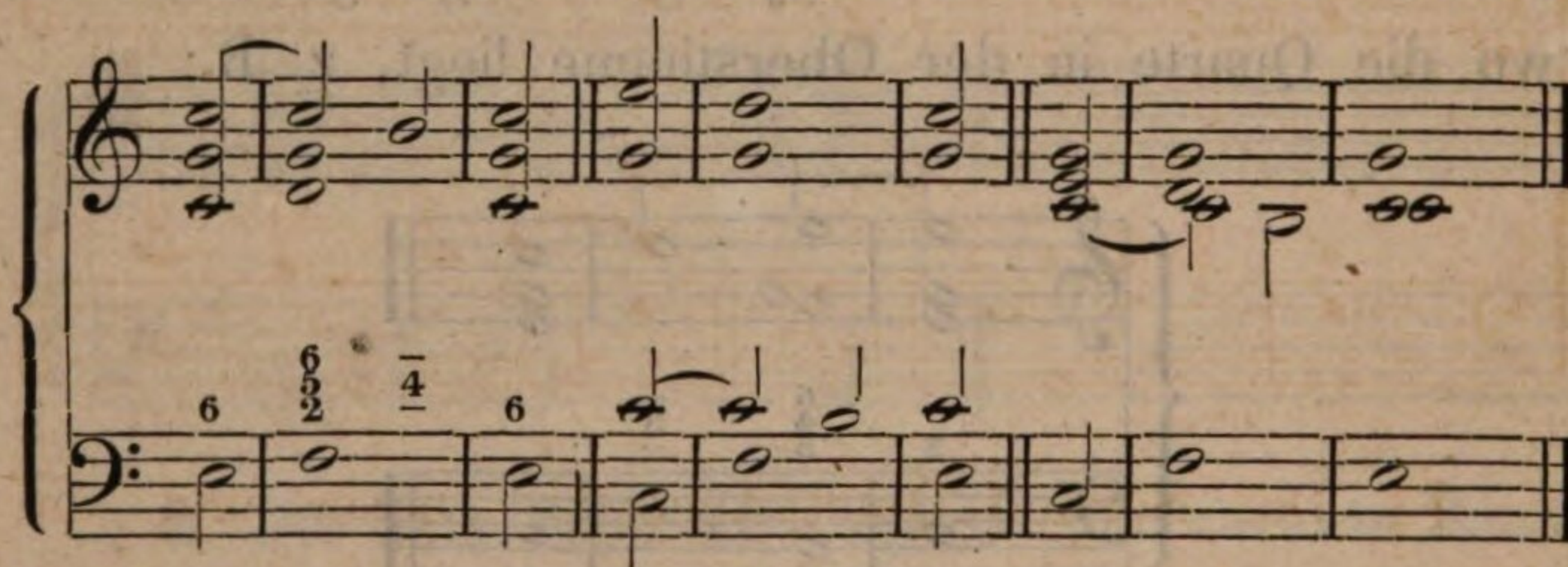
9. Der Quart-Quint-Sext-Accord besteht aus den Intervallen seiner Benennung, worunter die Quarte als Haupt-, die Quinte aber als Neben-Dissonanz erscheint. Sein Sitz ist auf der 7. Stufe nach einem Dreiklang der 1. oder nach einem Quart-Sext-Accord der 5. Stufe. Er ist nur in derjenigen Lage gebräuchlich, wo die Quarte in der Oberstimme liegt, z. B.:



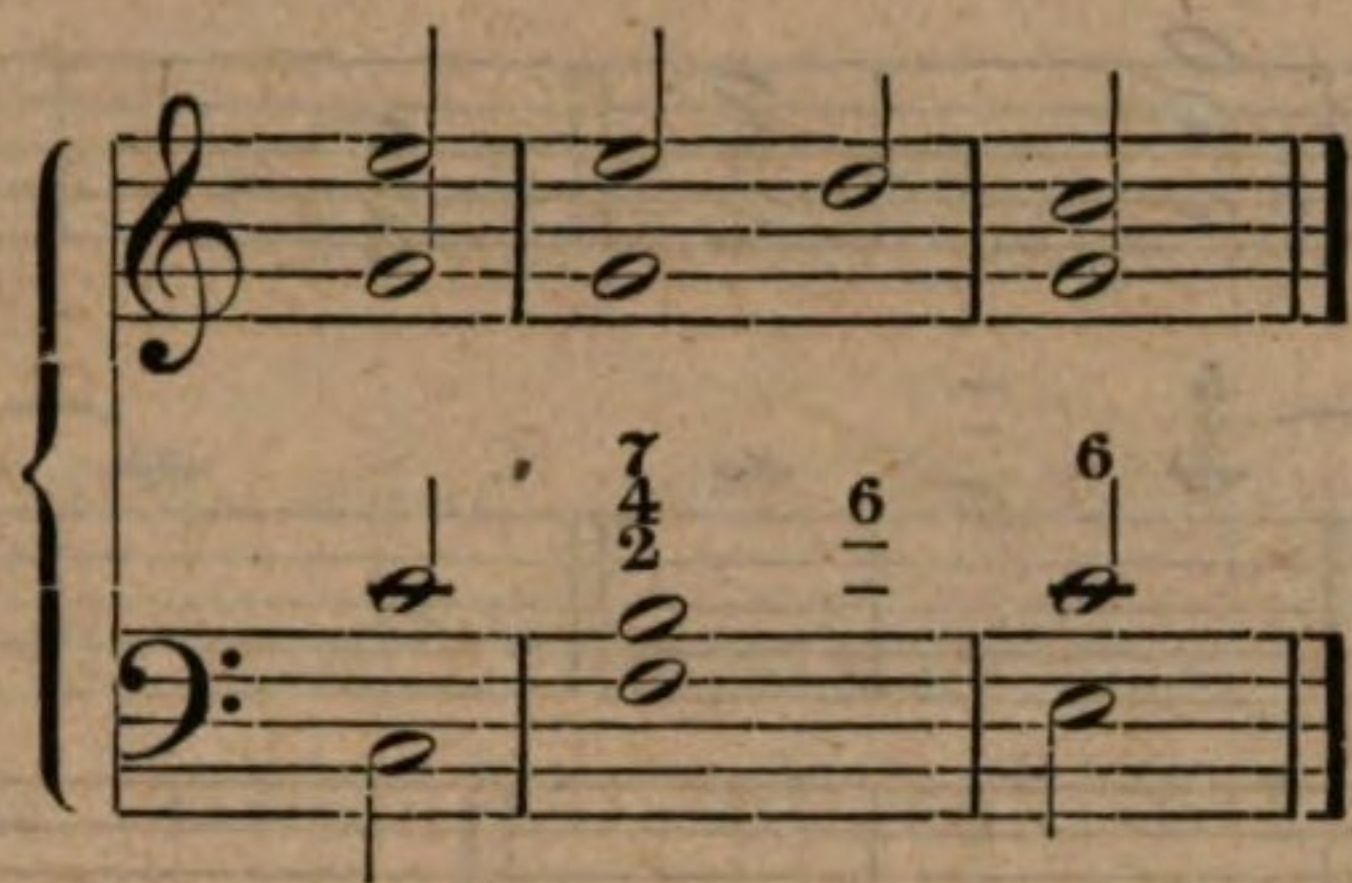
10. Der Terz-Quart-Septimen-Accord, dessen Bestandtheile sich schon durch seine Benennung aussprechen. Die Septime ist die Haupt- und die Terz Neben-Dissonanz. Dieser Accord befindet sich auf der 2. Stufe, ist in allen Lagen verwendbar und wird gewöhnlich durch den Dreiklang der 1. oder durch den Sext-Accord der 3. Stufe vorbereitet, z. B.:



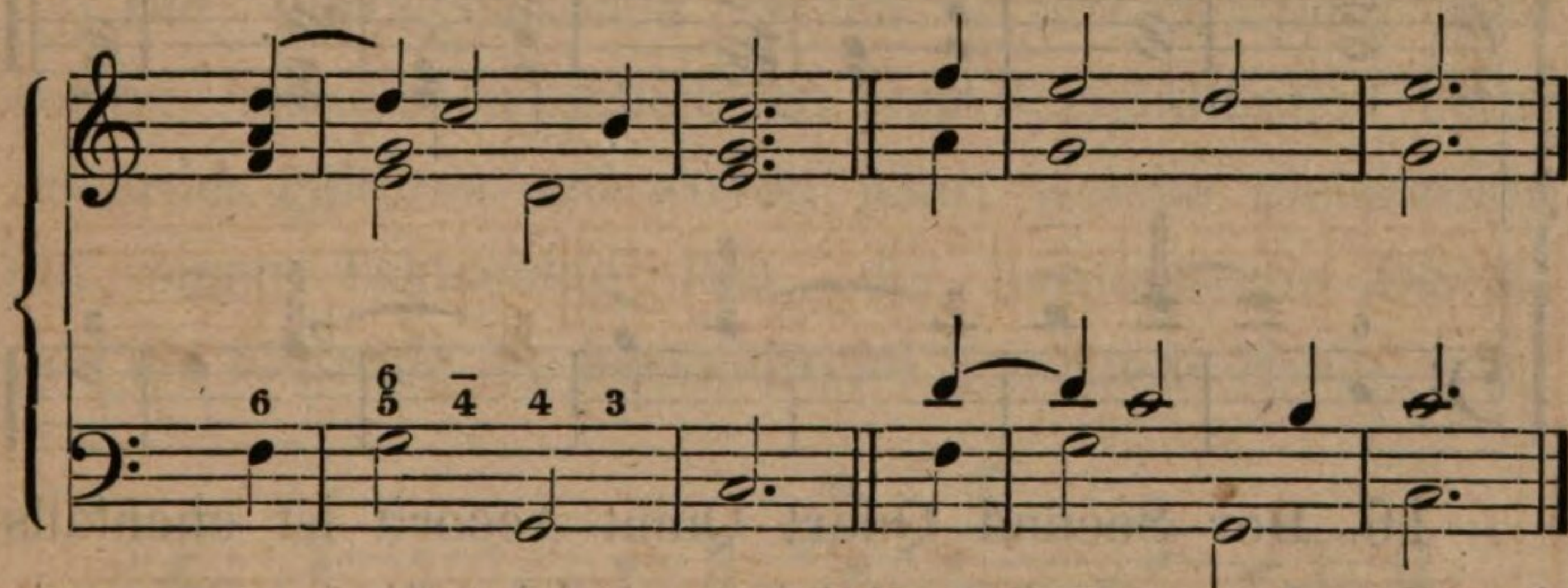
11. Der Secund-Quint-Sext-Accord, bestehend aus den genannten Intervallen, hat seinen Sitz auf der 4. Stufe. Er hat 3 Dissonanzen und zwar: die Quinte als Haupt-, die Secunde und den Bass aber als Neben-Dissonanzen. Seine gewöhnlichen Vorbereitungen sind: Der Dreiklang auf der 1. oder der Sept-Accord auf der 3. Stufe, denen er in allen Lagen folgen kann, z. B.:



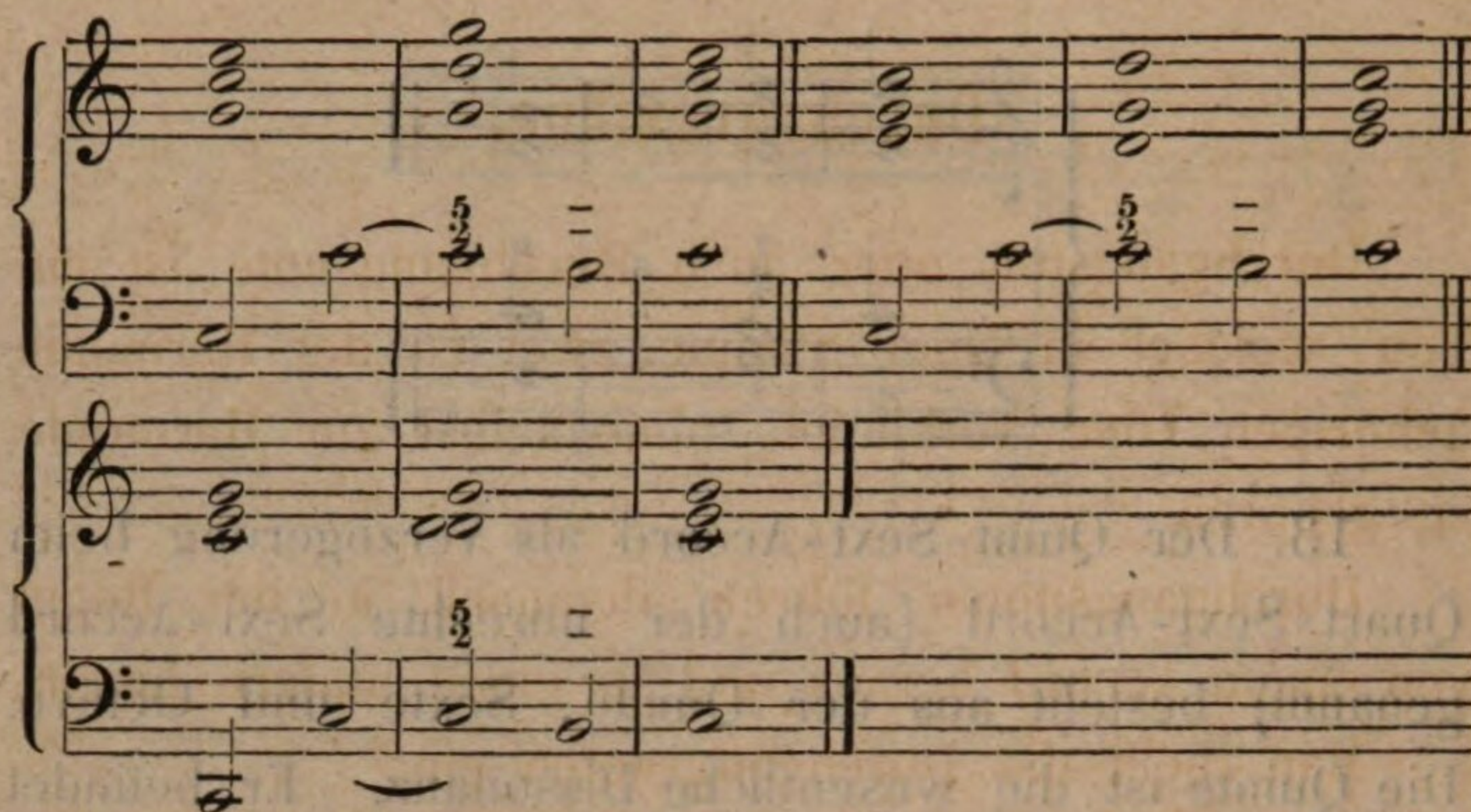
12. Der Secund-Quart-Septimen-Accord. Unter seinen soeben ausgesprochenen Bestandtheilen ist die Septime die Haupt-, die Secunde und der Bass Neben-Dissonanzen. Er befindet sich auf der 4. Stufe, ist nur in der Septlage gebräuchlich, und wird gewöhnlich durch den Dreiklang der ersten Stufe vorbereitet, z. B.:



13. Der Quint-Sext-Accord als Verzögerung beim Quart-Sext-Accord (auch der unrechte Sext-Accord genannt) besteht aus der Quinte, Sexte und Octave. Die Quinte ist die wesentliche Dissonanz. Er befindet sich auf der 5. Stufe, meistens bei Cadenzen und Orgelpunkten, kann in allen Lagen erscheinen und wird gewöhnlich durch den Dreiklang der 2. oder durch den Sext-Accord der 4. Stufe vorbereitet.



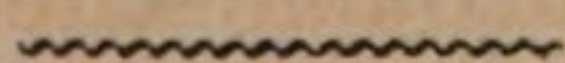
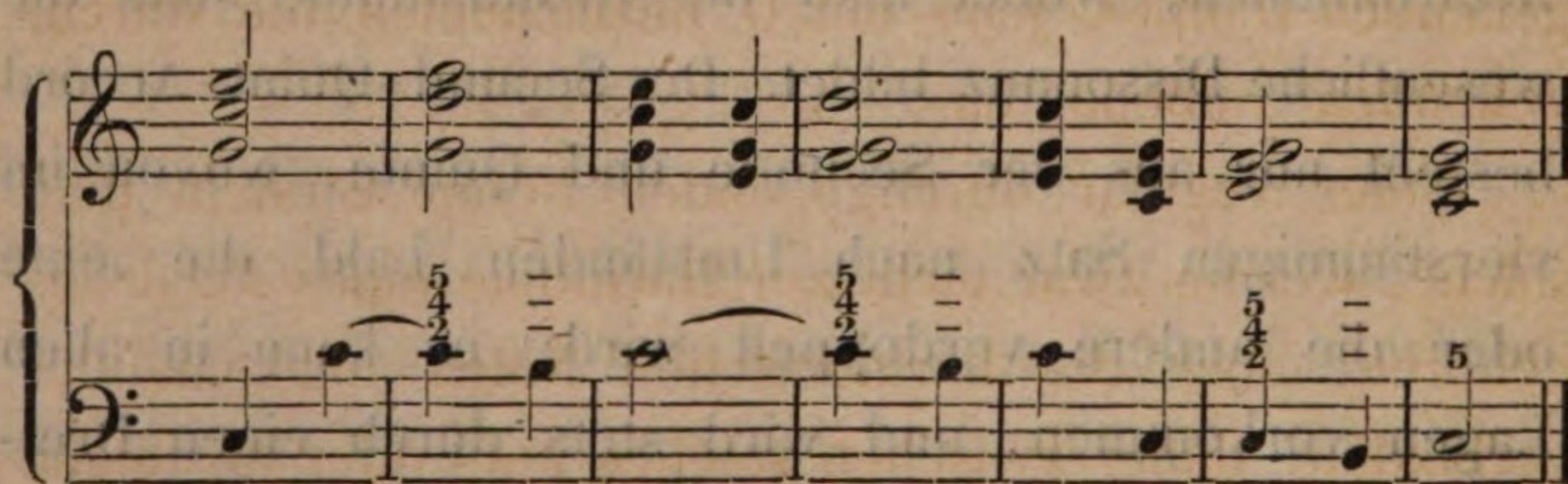
14. Der Secund-Quint-Accord. Dieser und die beiden nachfolgenden Accorde gehören zu den Bass-Retardationen, wobei also die Grundstimme stets die wesentliche Dissonanz bildet. Der Secund-Quint-Accord besteht nur aus der Secunde und Quinte, wovon im vierstimmigen Satz nach Umständen bald die eine oder die andere verdoppelt wird; er kann in allen Lagen vorkommen, und wird stets durch einen Dreiklang vorbereitet, z. B.:



15. Der Secund-Terz-Quint-Accord kann in allen Lagen erscheinen, und wird gewöhnlich durch einen Dreiklang oder Sext-Accord vorbereitet, z. B.:



16. Der Secund-Quart-Quint-Accord ist ebenfalls in allen Lagen gebräuchlich und folgt (bei stufenweis herabgehendem Bass wie alle Anticipationen) meistens nach einem Dreiklang, z. B.:



Durchgangstöne.

Durchgangston oder auch Durchgangsnote ist ein Ton, welcher in einer Stimme zwei zu der Harmonie gehörigen Töne verbindet, ohne selbst zur Harmonie zu gehören.

Durchgangsnoten führen demnach in der Regel von einem Accord heraus und in einen andern hinein.

Man theilt die Durchgangsnoten ein:

1. In enharmonische Haupt- und Nebennoten,
2. reguläre durchgehende Noten und
3. in irreguläre durchgehende oder sogenannte Wechselnoten.

Die durchgehenden Noten erster Gattung sind solche, welche sämmtlich zu den Bestandtheilen eines Accordes gehören und wovon jene, welche gleichzeitig auf einen Taktschlag fällt, die harmonische Haupt- und die folgende die harmonische Nebennote heisst, z. B.:



Die mit + bezeichneten Töne sind die durchgehenden Haupt-, jene mit 0 bezeichneten die durchgehenden Nebennoten.

Unter regulär durchgehenden Noten versteht man solche, welche zwar nicht zur Harmonie eines Accordes gehören, aber die harmonischen Noten mit einander verbinden, daher zwischen solchen auf- oder absteigen in diatonischer oder chromatischer Folge stehen, z. B.:



Die irregulär durchgehenden oder sogenannten Wechselnoten sind endlich solche, welche zur Harmonie eines Accordes einer harmonischen Note vorangehen, z. B.:



Wie die Retardationen, so können auch die Durchgangsnoten in jeder der vier Stimmen vorkommen und zwar in einer derselben allein oder in mehreren zugleich, z. B.:



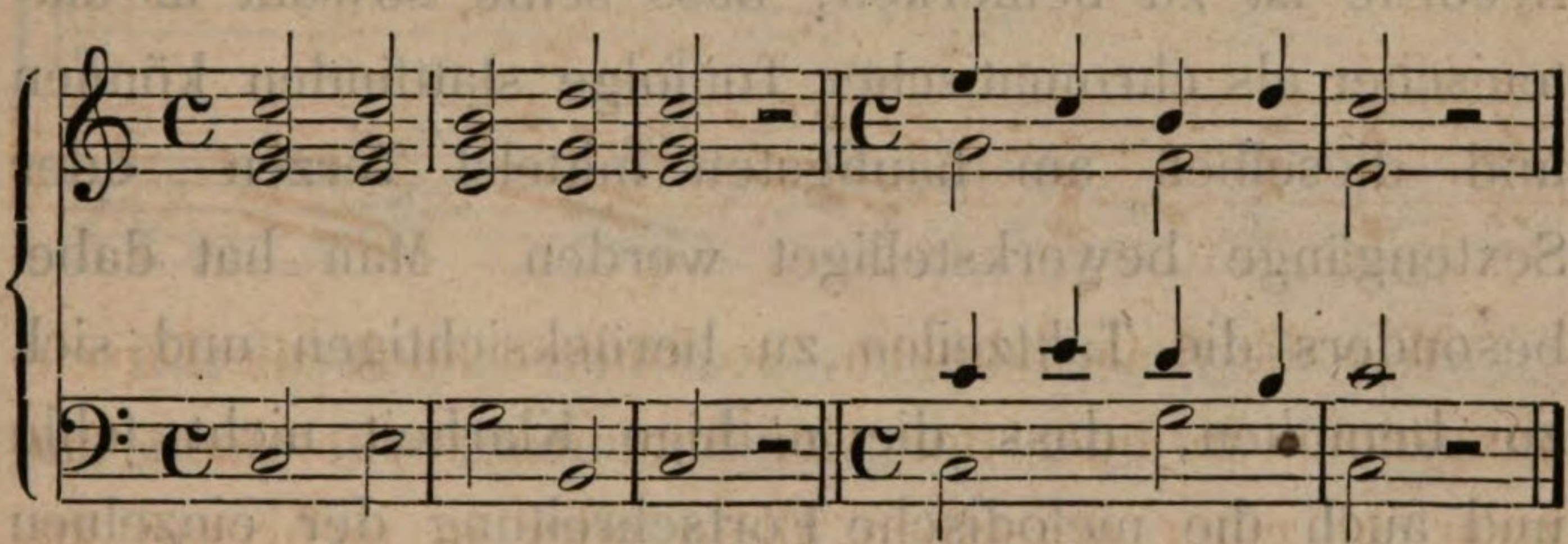
Es giebt aber auch durchgehende Accorde, auch Schein-Accorde genannt, es sind diess solche Tonverbindungen, welche Accorde im eigentlichen Sinne zu sein scheinen, ohne es wirklich zu sein, wesshalb sie auch Schein-Accorde genannt werden.

Wir haben in dieser Beziehung viererlei Gattungen solcher Accorde und zwar:

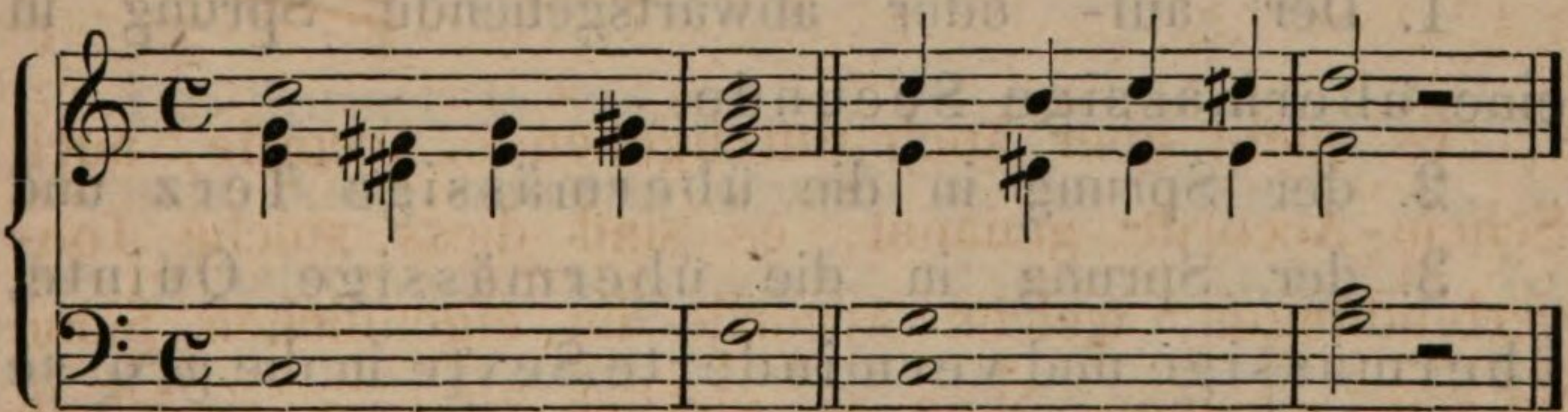
1. Harmonische Haupt-Accorde,
2. harmonische Neben-Accorde,
3. Regulär durchgehende Accorde und
4. Irregulär durchgehende Accorde.

Zur ersten Gattung gehören jene Dreiklänge und Sept-Accorde oder ihre Verwechslungen, welche auf einem guten Takttheil erscheinen.

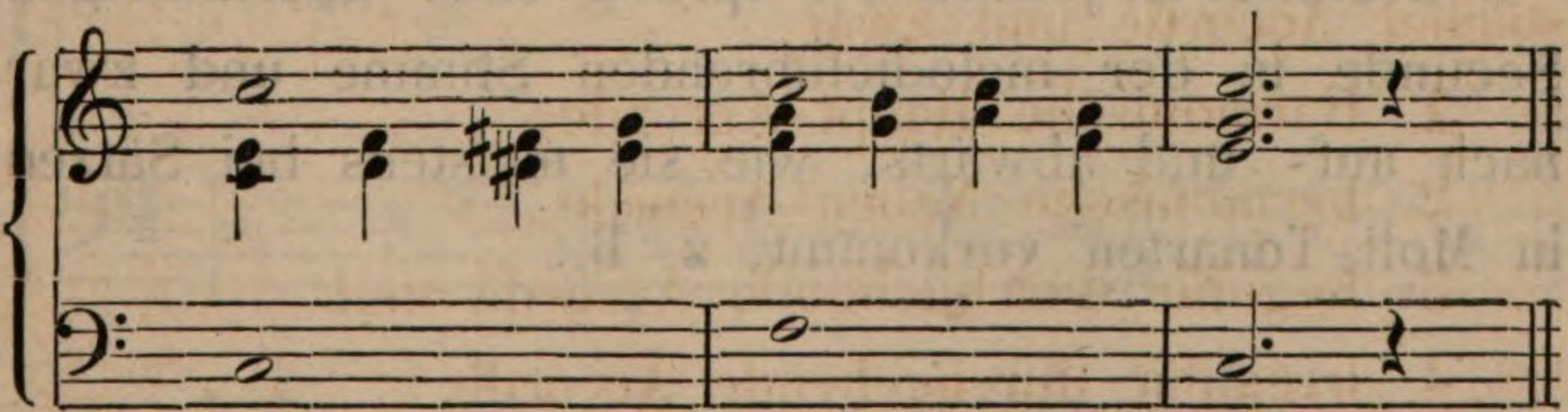
Zur zweiten Gattung jene, welche gleichfalls Dreiklänge, Sept-Accorde oder ihre Abgeleiteten enthalten, jedoch nur auf den schlechten Takttheil fallen, z. B.:

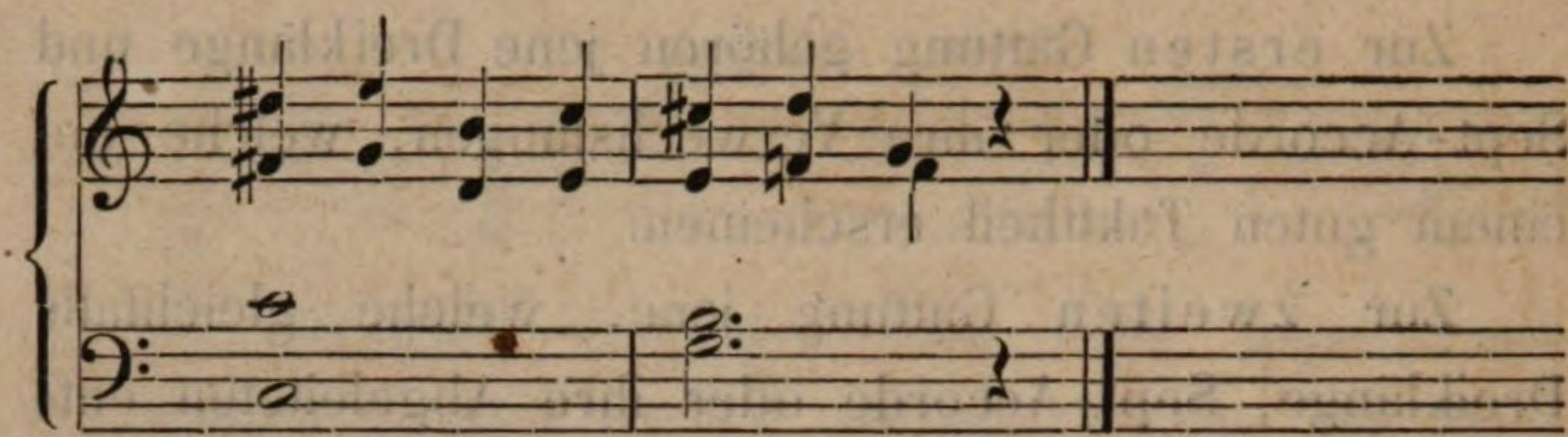


Die zur dritten Gattung gehörigen erscheinen immer auf dem schlechten Takttheil und verbinden zwei harmonische Haupt- oder Neben-Accorde mit einander, z. B.:



Die vierte Gattung endlich, stehen auf dem guten Takttheile einem harmonischen Accorde voran, z. B.:



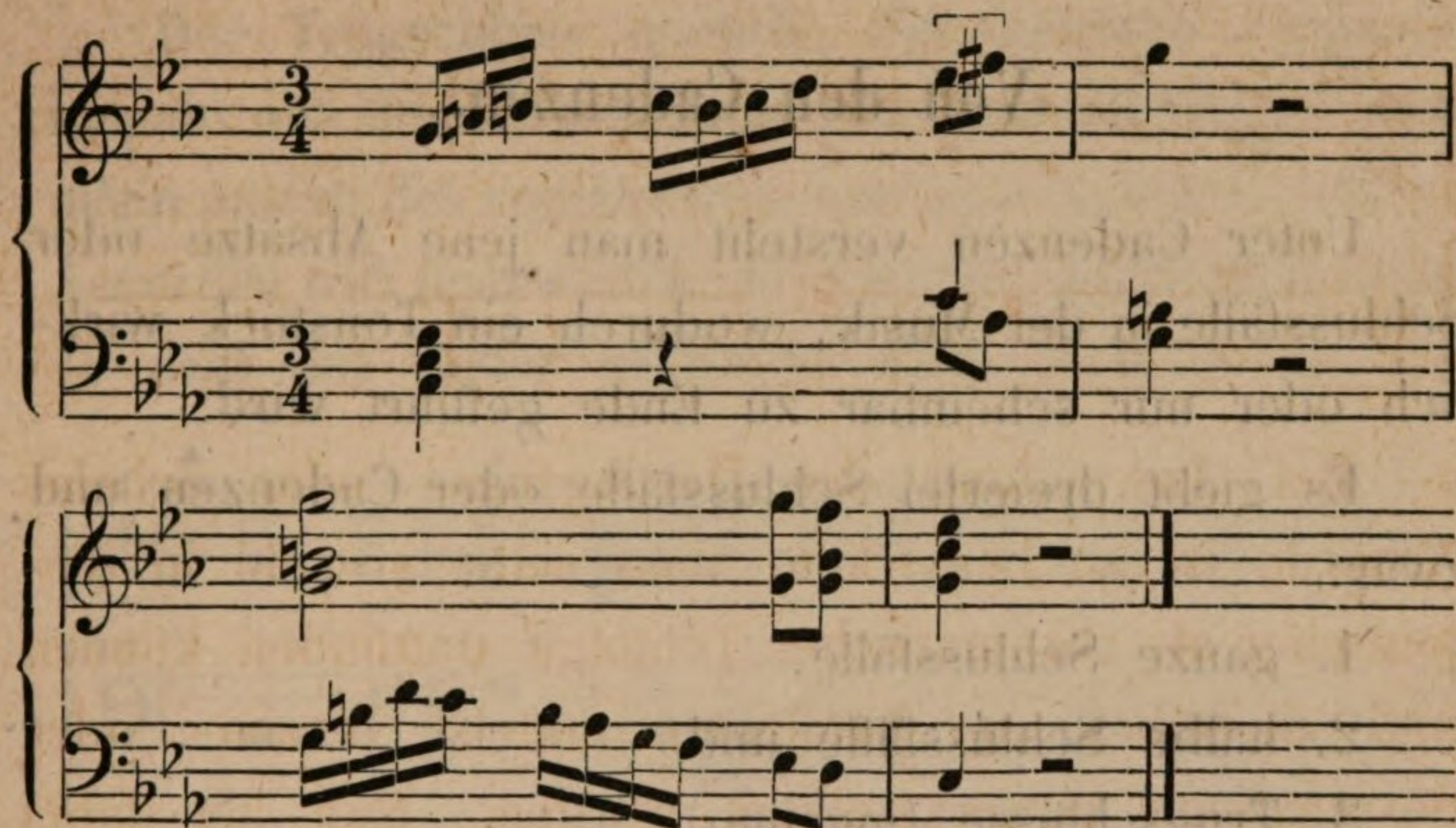


Bei Anwendung der Durchgangs- oder Schein-Accorde ist zu bemerken, dass selbe sowohl in diatonischer als chromatischer Tonfolge stattfinden können und dieselben am häufigsten mittelst Terzen- oder Sextengänge bewerkstelliget werden. Man hat dabei besonders die Taktzeilen zu berücksichtigen und sich zu bemühen, dass die nöthige Klarheit nicht fehle und auch die melodische Fortschreitung der einzelnen Stimmen durch nichts beeinträchtigt werde; alle wider-natürlichen Sprünge und verbotene Fortschreitungen sind sorgfältig zu vermeiden.

Zu den verbotenen Fortschreitungen gehören:

1. Der auf- oder abwärtsgehende Sprung in eine übermässige Secunde,
2. der Sprung in die übermässige Terz und
3. der Sprung in die übermässige Quinte, übermässige und verminderte Sexte in die grosse Septime und in alle übrigen verminderten oder übermässigen Intervalle.

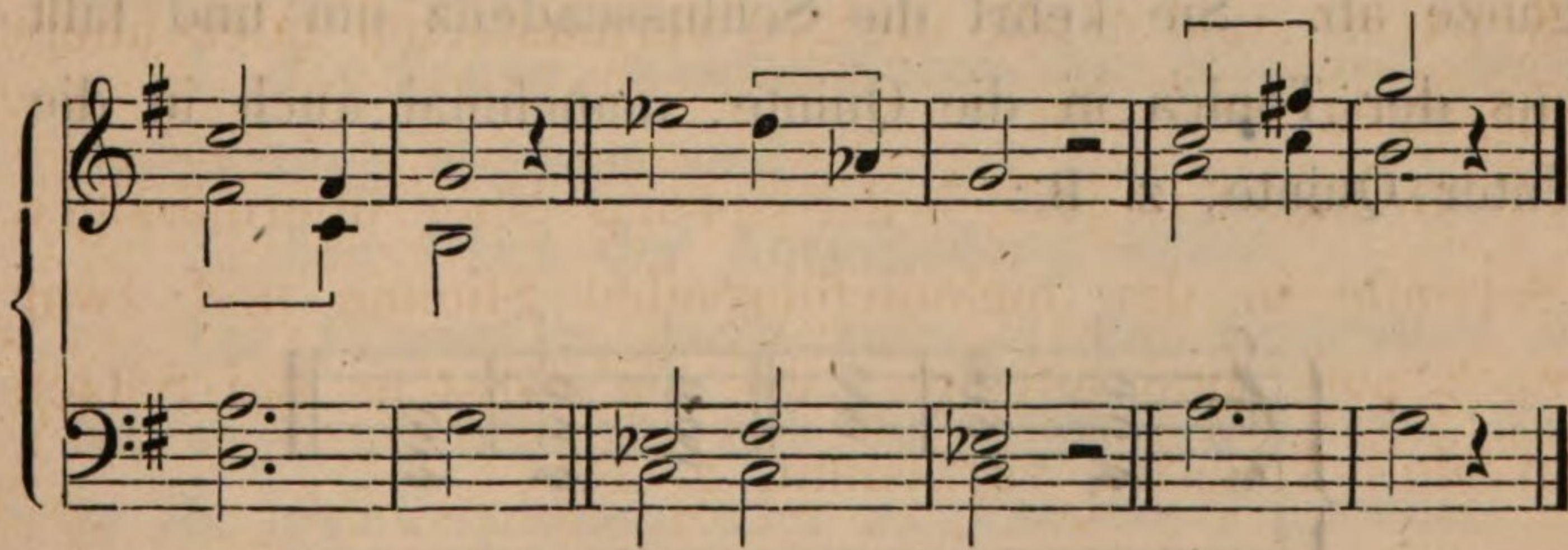
Gestattet ist jedoch der Sprung einer übermässigen Secunde in der melodieführenden Stimme und zwar nach auf- und abwärts, wie sie meistens bei Sätzen in Moll-Tonarten vorkommt, z. B.:



Der Sprung in die verminderte Terz kann abwärts gehend in der Melodie stattfinden, z. B.:



Der Sprung in die grosse Quarte, der sogenannte Tritonus, kann abwärts sowohl in der Melodie als in den Mittelstimmen angewendet werden, aufwärts ist er jedoch mit grosser Vorsicht zu gebrauchen, z. B.:



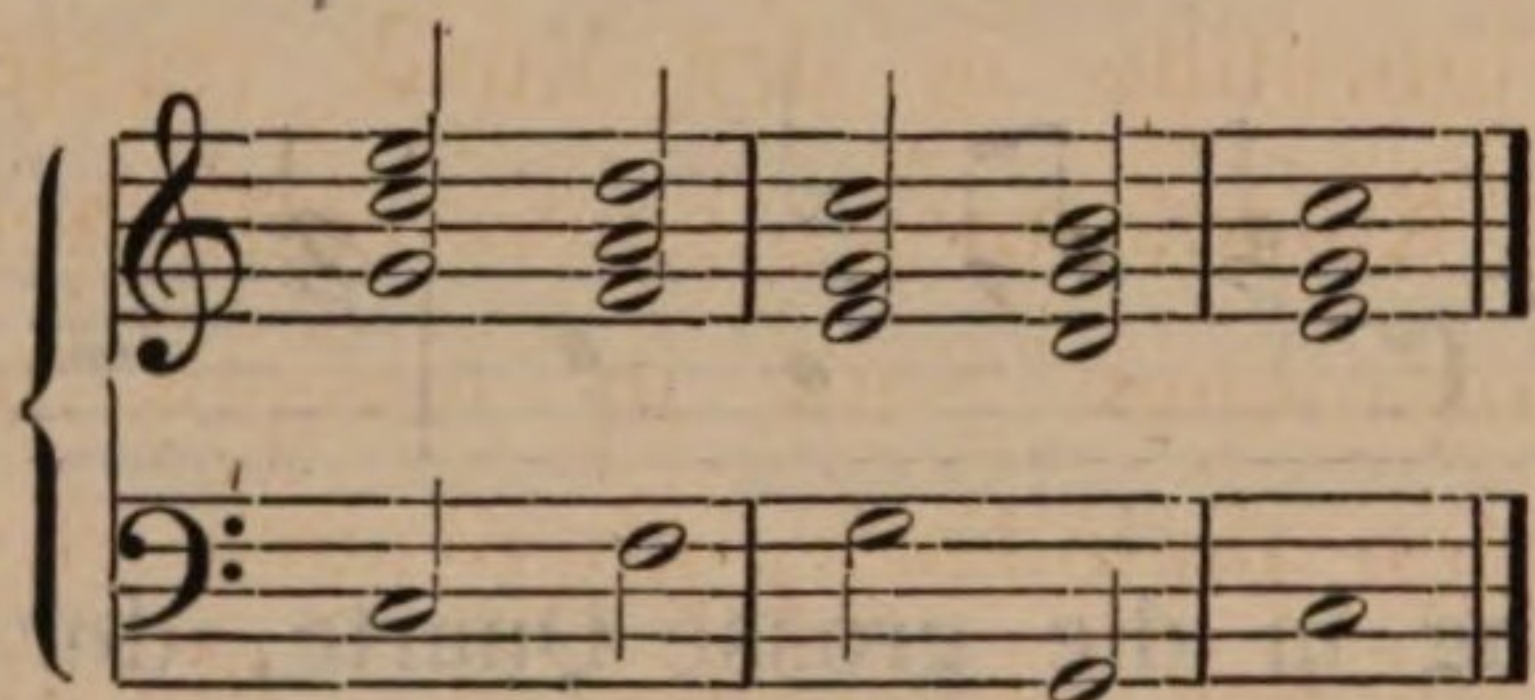
Von den Cadenzen.

Unter Cadenzen versteht man jene Absätze oder Schlussfälle in der Musik, wodurch ein Tonstück wirklich oder nur scheinbar zu Ende geführt wird.

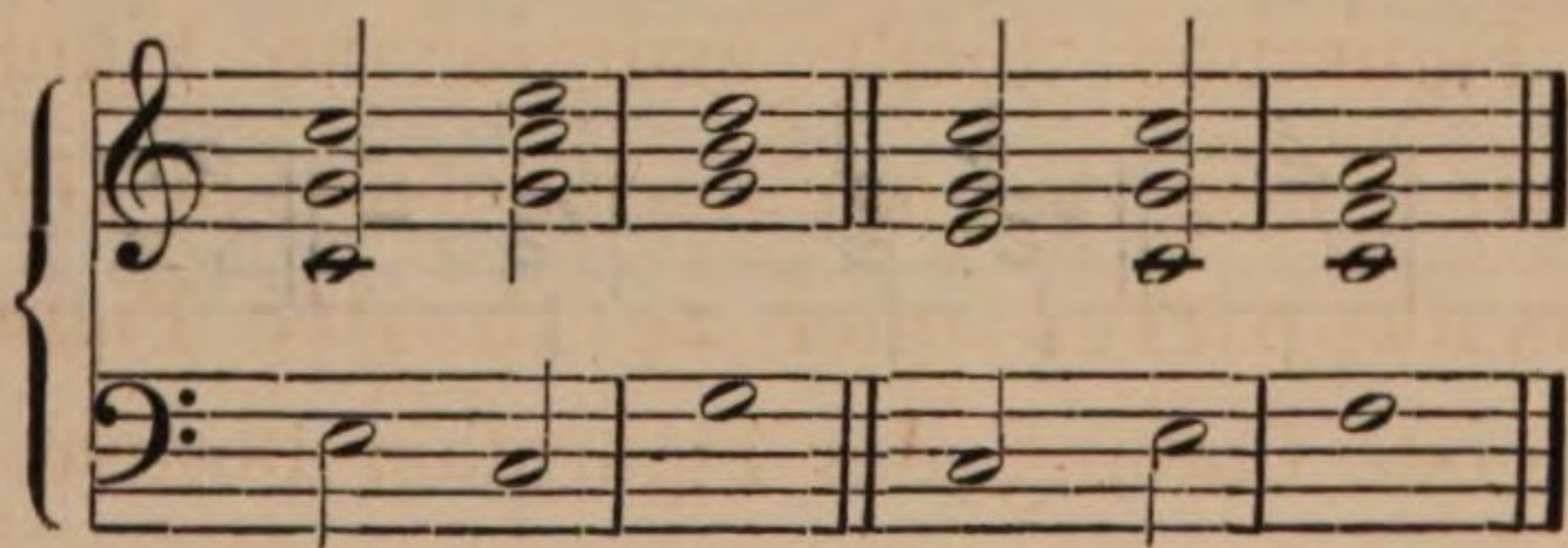
Es giebt dreierlei Schlussfälle oder Cadenzen und zwar:

1. ganze Schlussfälle,
2. halbe Schlussfälle und
3. Trugschlüsse (inganno).

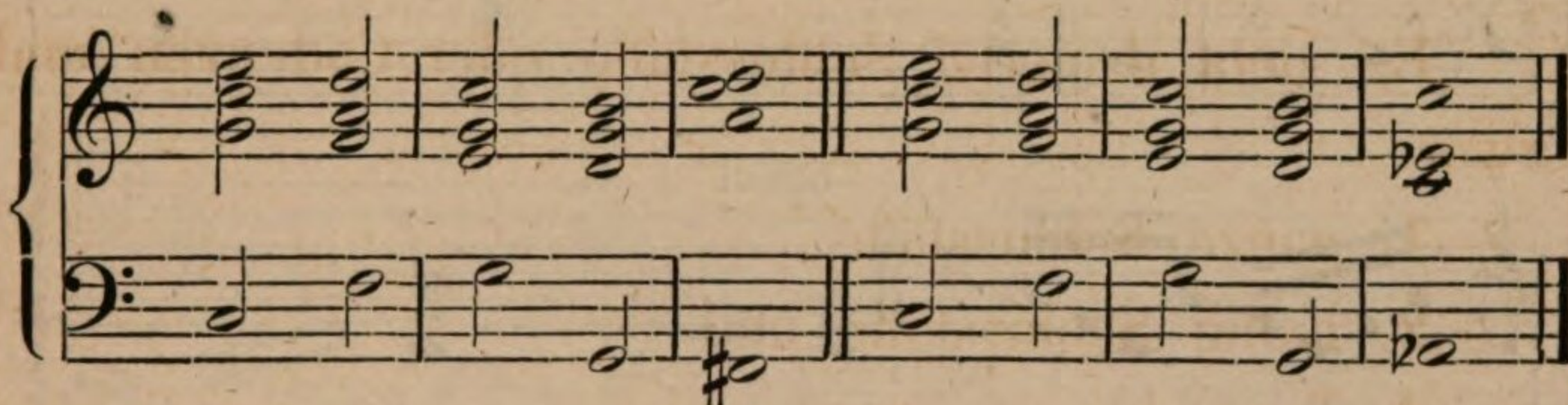
Erstere enthalten den völligen Abschluss eines Tonstückes und gehen von einem Dominanten-Accorde in den tonischen Schluss-Accord, der eigentlich nur die wahre Ruhe und Befriedigung giebt, z. B.:



Die halbe Cadenz, auch die unvollkommene genannt, schliesst eine halbvollendete Tonreihe, nicht die ganze ab. Sie kehrt die Schlusscadenz um und fällt aus der Topica in die Quinte, manchmal auch in die Unter-Quinte, z. B.:



Der Trugschluss endlich, die Cadenza d'inganno, besteht aus der Vorbereitung zum ordentlichen Schlusse, allein anstatt des regelrechten und gewöhnlichen Schluss-Accordes tritt unerwartet ein fremder an dessen Stelle, so dass das Gehör getäuscht wird, z. B.:



Von der Figuration.

Unter Figuration in der Musik versteht man jene Gattung der Kunstformen, einen einfachen als Grundlage angenommenen Satz in einigen oder in allen seinen Stimmen melodisch, aber auch rhythmisch und harmonisch reicher auszuarbeiten. Bei der Figurirung sind folgende Hauptstücke zu beobachten.

1. Der Satz, welcher der neuen Schöpfung zur Grundlage dient,

1. die Figur, welche Motive den Stoff zur neuen Bearbeitung abgeben und

3. der Plan der Ausarbeitung selbst.

Die Figuration theilt man in die Figuration mit Harmonietönen und mit harmoniefreien Tönen, dann in die synkopirten oder zertheilte Figuration.

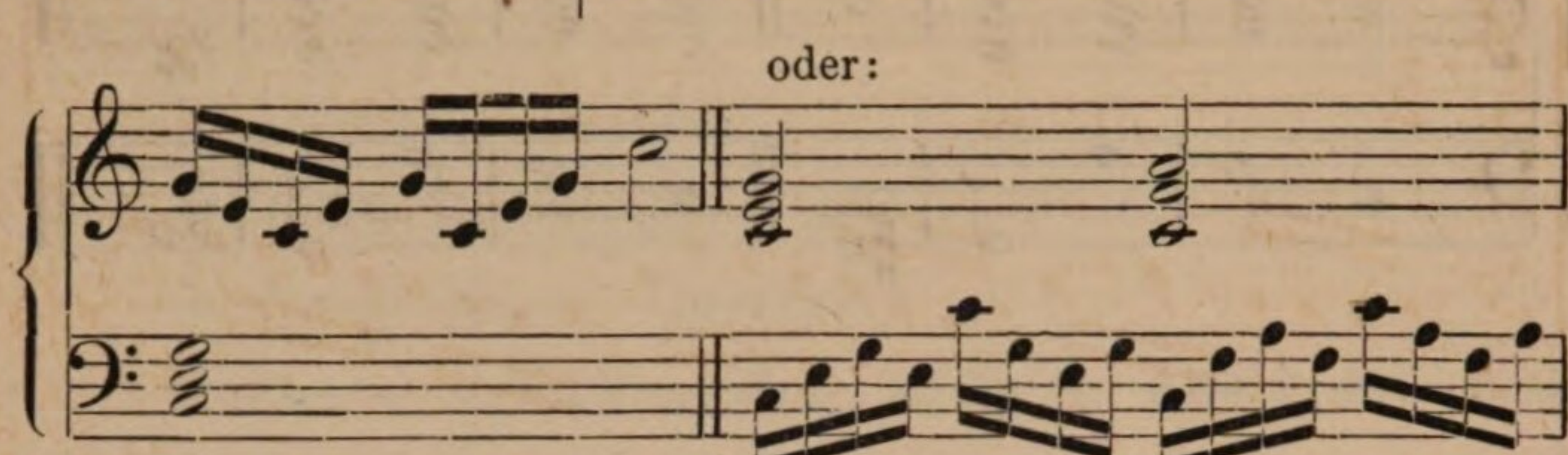
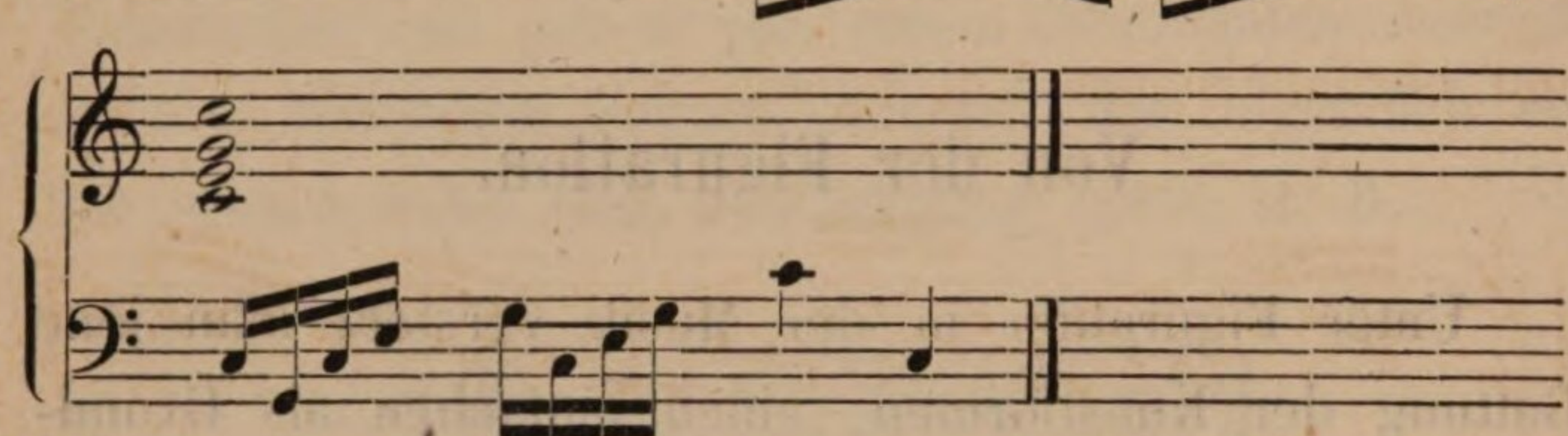
Die erste Gattung der Figuration besteht in Tönen,

welche im Accorde selbst enthalten sind, und es kann diese Figuration in jeder Stimme geschehen, z. B.:

Satz:

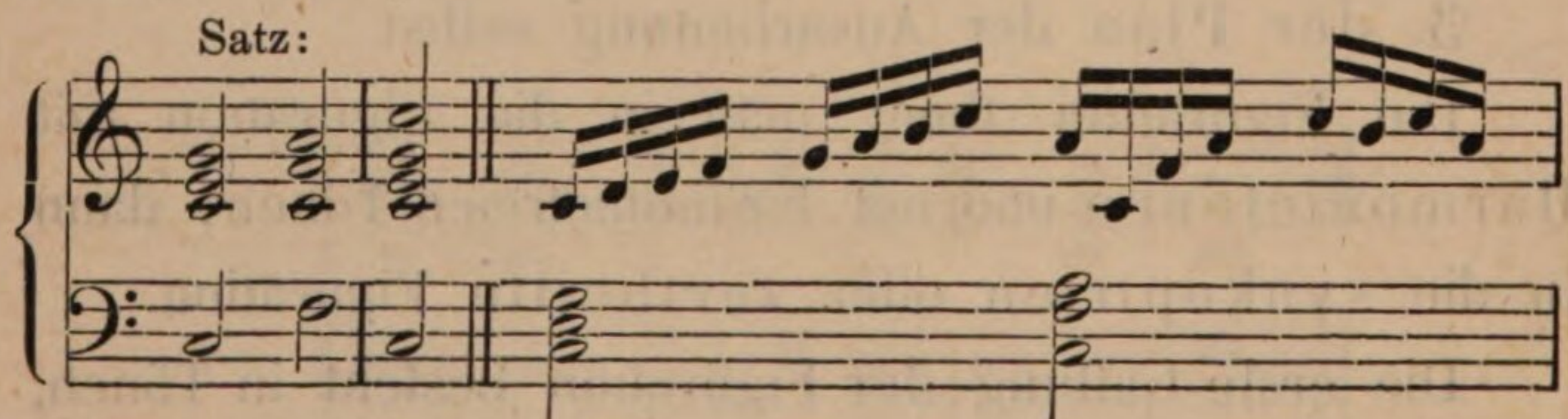


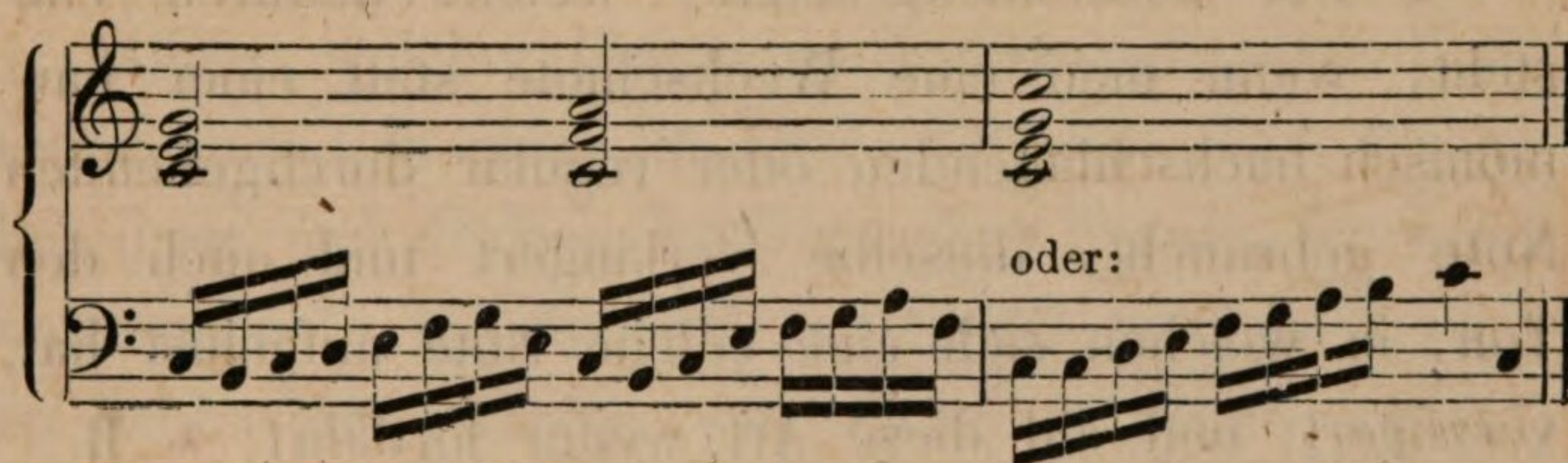
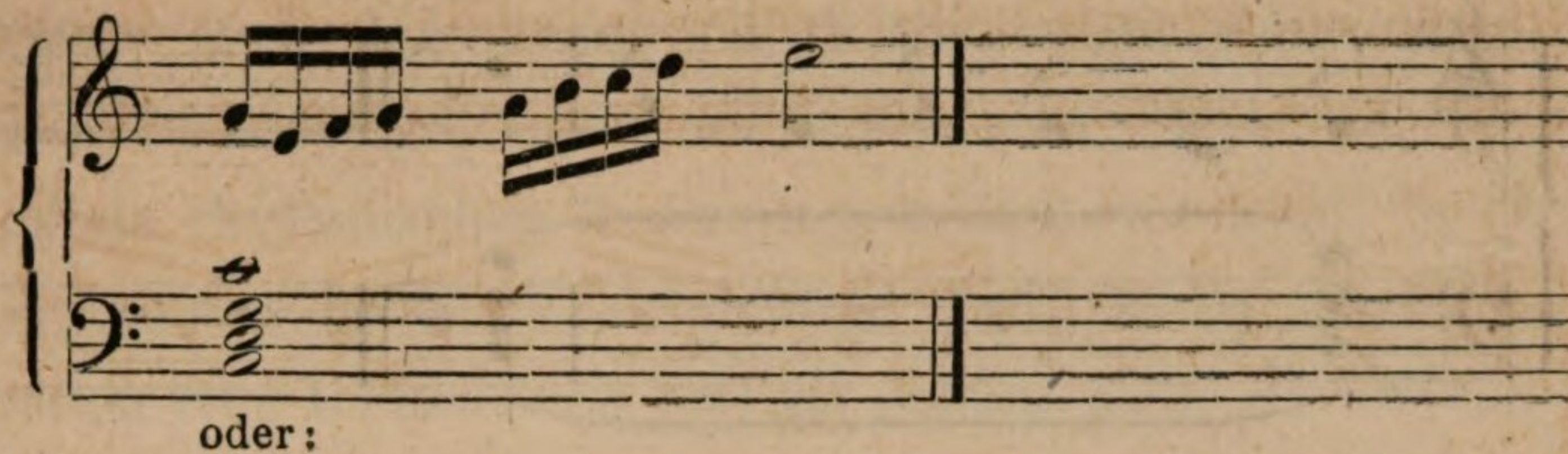
oder:

Die zweite Gattung ist die Figuration mit harmo-
niefreien Tönen, d. i. mit Tönen, die in der Harmonie
des Satzes nicht enthalten sind. Den Gebrauch der-
selben haben wir bereits bei den Durchgangstönen
kennen gelernt. Wir können die Figuration dieser
Gattung sowohl mit diatonischen als chromatischen
Durchgangstönen ausfüllen, und zwar in jeder Stimme,
z. B.:

Satz:



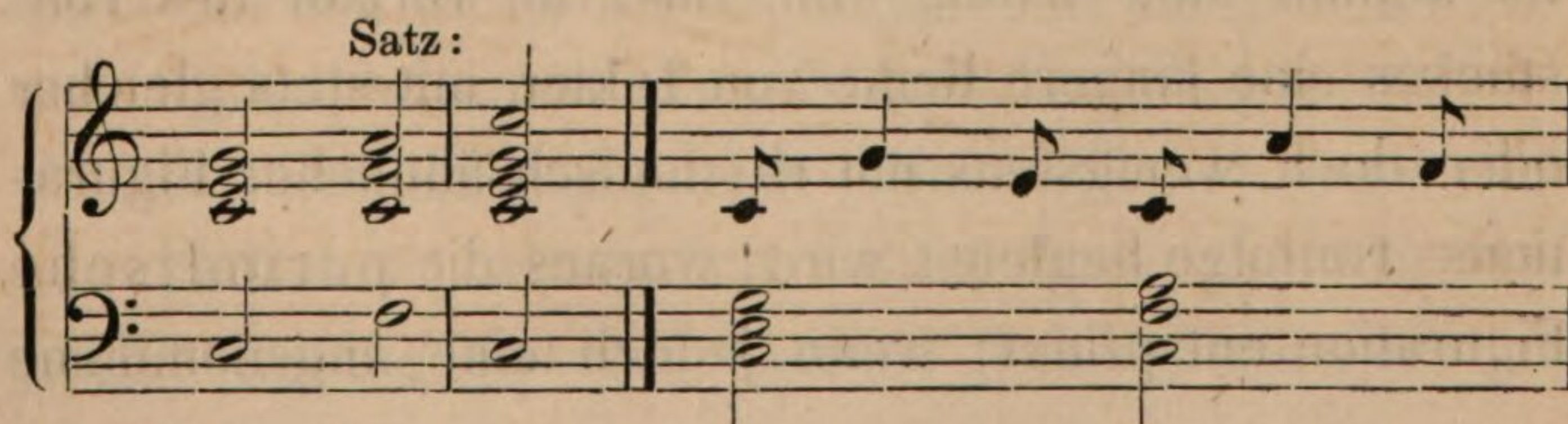


mit chromatischen Durchgangstönen



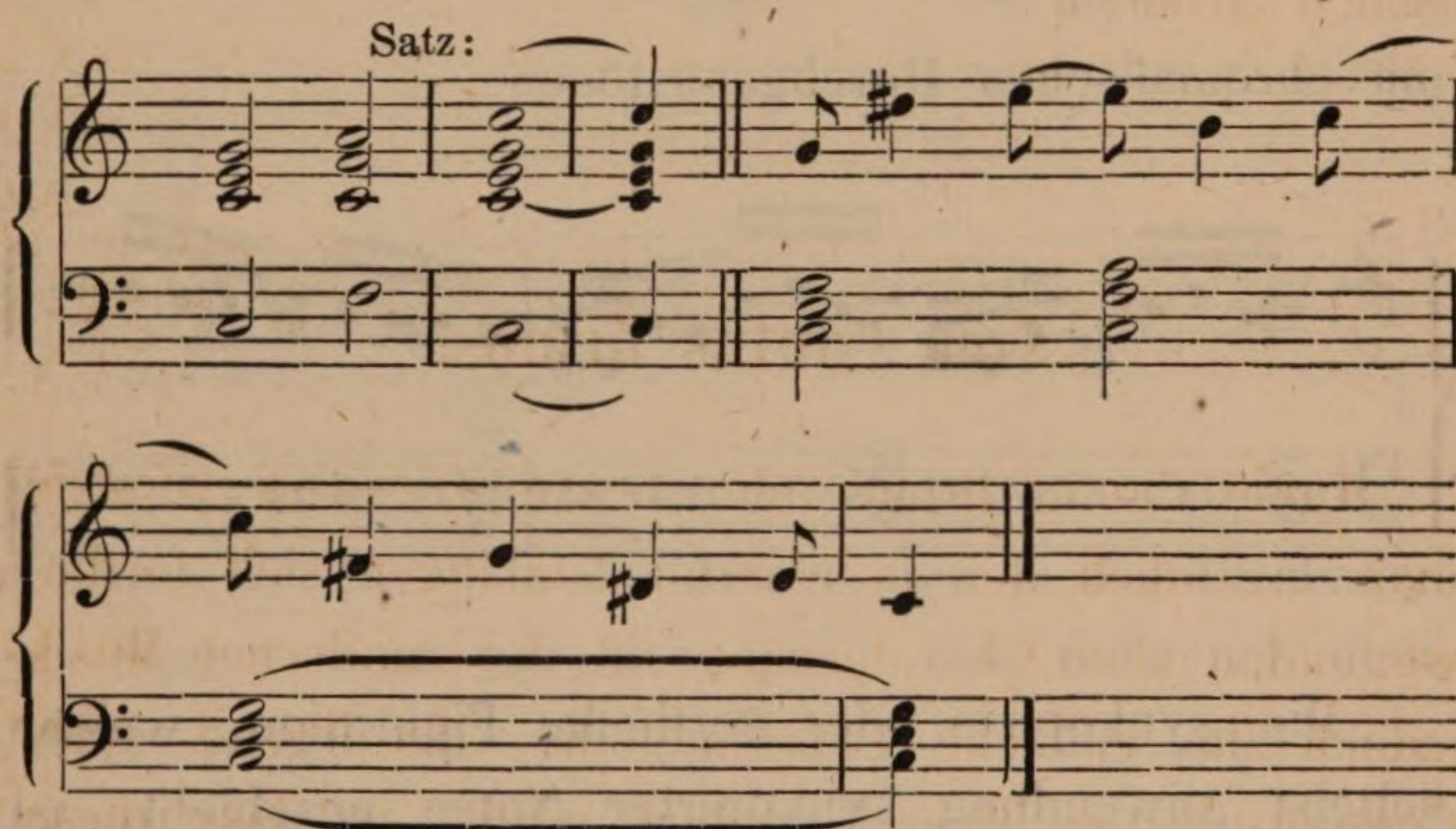
Die synkopirte oder zertheilte Figuration, welche mittelst Anwendung synkopirter Noten geschieht, ist zweifach und zwar:

1. Die einfache, welche blos in Zertheilung harmonischer Noten geschieht, z. B.:





2 Die zusammengesetzte, welche dadurch entsteht, wenn man eine Wechselnote statt einer harmonisch nachschlagenden oder regulär durchgehenden Note gebraucht, dieselbe verlängert und auch den Ton, in welchen sich eine solche Note aufgelöst hat, verzögert, und auf diese Art weiter fortfährt, z. B.:



Diese Gattungen der Figuration kommen in längeren musikalischen Sätzen vermengt vor und wird eine solche „die bunte, freie oder gemischte“ genannt. Es kommt aber häufig vor, dass im Verlauf des Tonstückes eine längere Reihe von Takten mit stets gleicher oder doch wenigstens mit rhythmisch ähnlicher Figurations-Tonfolge begleitet wird, woraus die periodische Figuration entspringt; wenn jedoch eine angenommene

Figur entweder streng (d. h. bezüglich ihrer melodischen Tonfolge) oder von dieser abweichend in derselben rhythmischen Bewegung beibehalten und durch ein ganzes Tonstück fortgeführt wird, so ist die Figuration eine thematische und als solche auch die werthvollste.

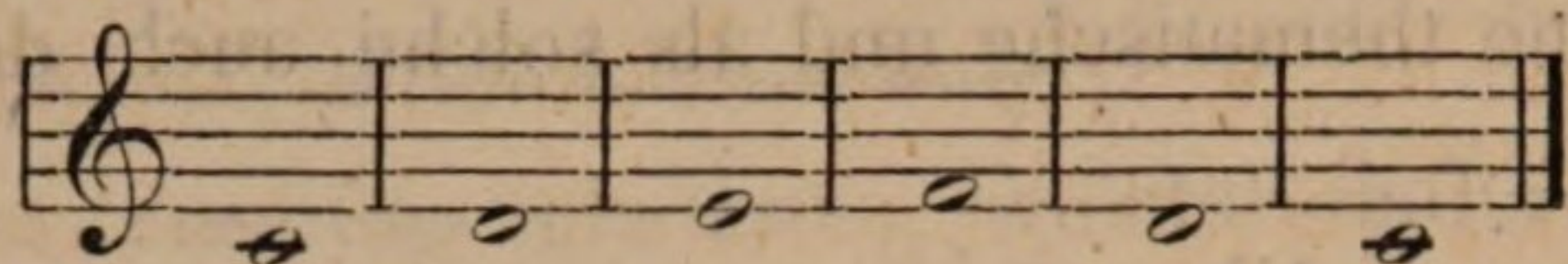
Allein, welcher Gattung oder Charakters die Figuration auch sein mag, so bleibt sie stets auch bezüglich ihrer melodischen Tonfolge allen Regeln der Kunst unterworfen. Die Reinheit des Satzes muss hier eben so beobachtet werden, wie bei allen andern musikalischen Arbeiten.

Vom Cantus firmus.

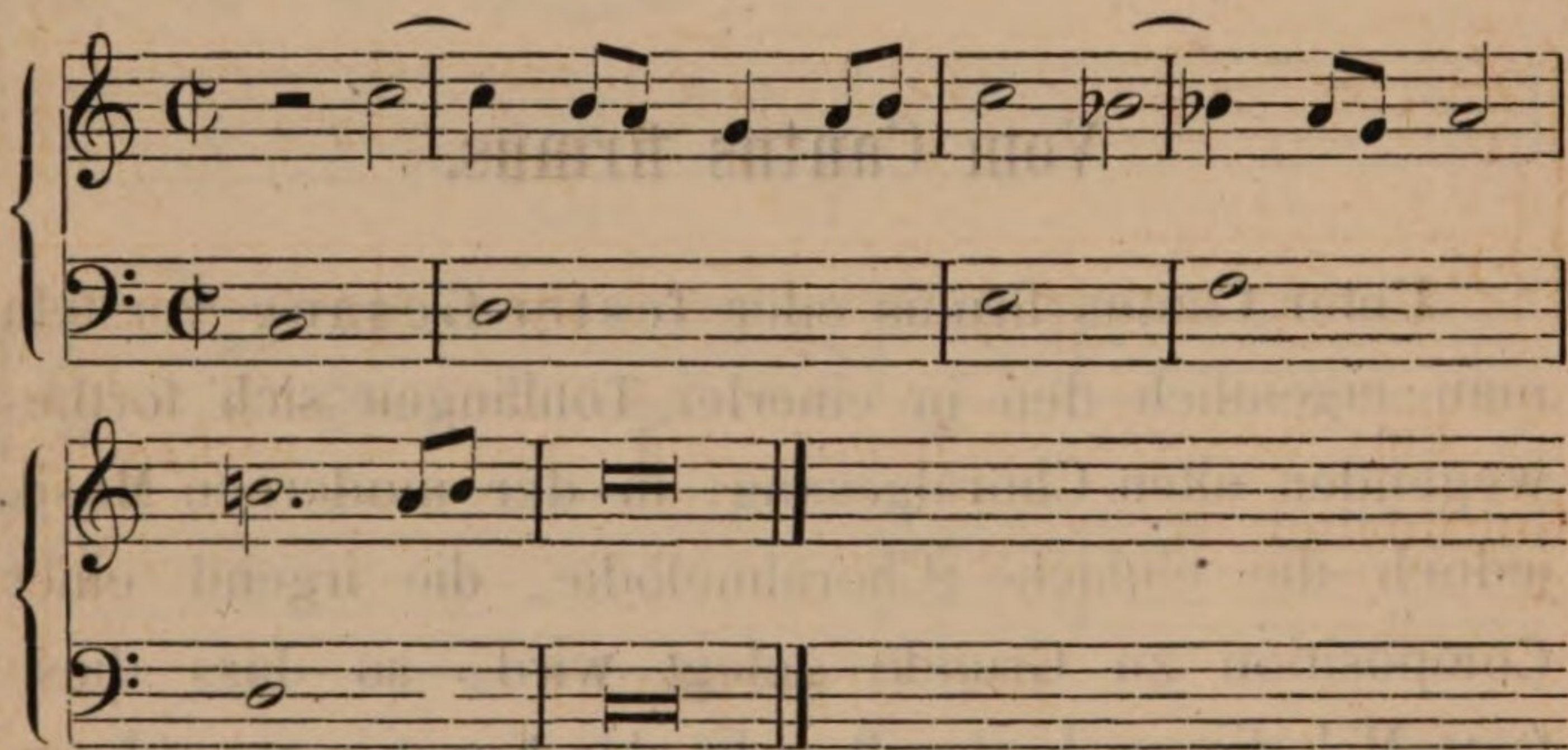
Unter Cantus firmus oder fester Gesang versteht man eigentlich den in einerlei Tonlängen sich fortbewegenden alten Choralgesang; in der modernen Musik jedoch die einfache Choralmelodie, die irgend einer Composition zu Grunde gelegt wird, so dass diese feste Melodie nach den Regeln der Kunst von anderen Stimmen umspielt oder verziert wird. Der Cantus firmus kann in allen Stimmen gebraucht werden. Wir haben bereits die Mittel zur Figuration kennen gelernt und wollen selbe auf den festen Gesang anwenden.

Zur Choralmelodie des Cantus firmus muss ein sehr einfacher, womöglich sich stufenweise fortbewegender Gesang gewählt werden, welcher entweder in

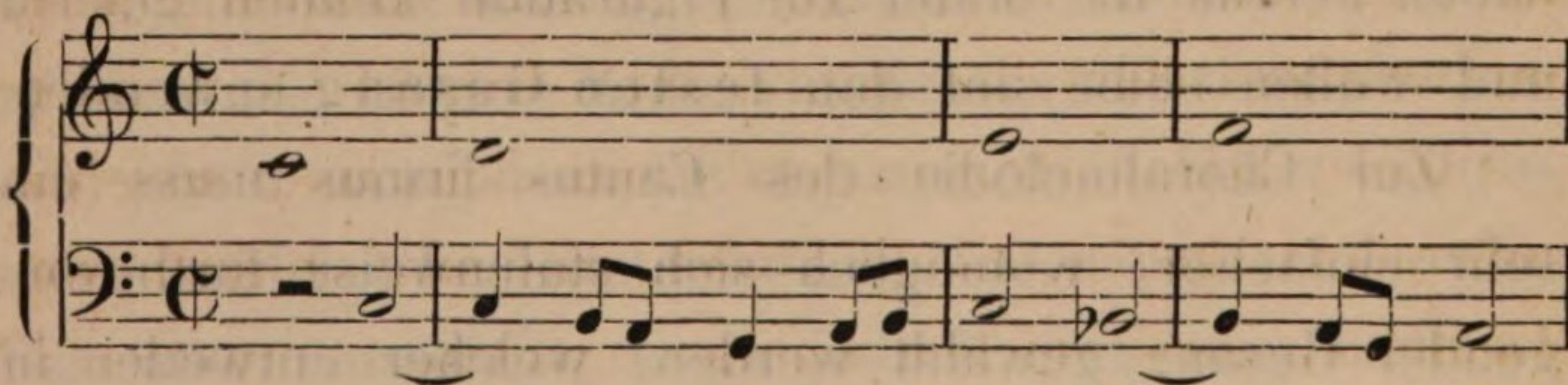
der Tonart des Stückes unverändert bleibt oder höchstens in eine die nächstverwandten Tonarten modulirt und bei dem zu beobachten kommt, dass er am Schlusse von der 2. zur 1. Stufe sich zurückbewegt, z. B.:



Soll der Cantus firmus nicht spurlos verschwinden, so muss bei Figuration desselben Sorge getragen werden, dass dieselbe sich von ihm rhythmisch unterscheide, wobei zu bemerken kommt, dass man sich bemühen muss, dieselbe rein und edel durchzuführen. Man kann bei Figuration des Cantus firmus alle Gattungen der Figuration in Anwendung bringen, z. B.:



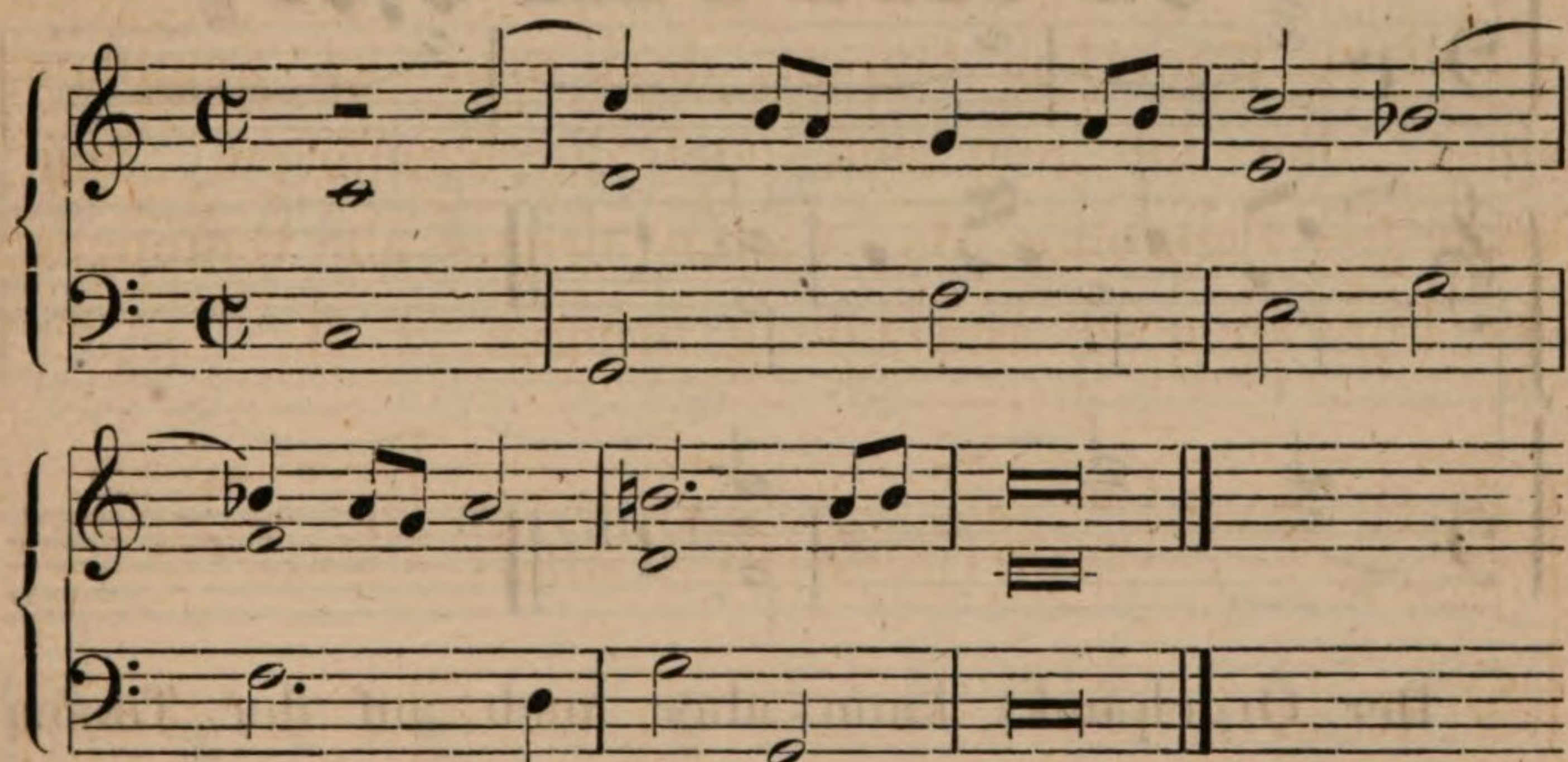
Der Cantus firmus kann aber auch in der Oberstimme verlegt werden, und zwar:





Warum die ganz gleiche Figuration sowohl in der Ober- als Unterstimme gebraucht werden kann, werden wir später bei der Lehre vom Contrapunkt erfahren.

Derselbe Cantus firmus kann aber auch in einer der Mittelstimmen verlegt werden, z. B.:



Ein weiteres, schönes und äusserst wirksames Kunstmittel ist:

Der Orgelpunkt.

Sein Hauptzweck ist, irgend ein Tonstück auf eine kräftige Weise zum Schlusse zu führen; es ist daher die Ober-Dominante (5. Stufe) zunächst derjenige Ton, auf welchem derselbe ausgeführt wird.

Diese Ober-Dominante wird den Ton, welcher unverrückt liegen bleibt, während sich hierzu die Harmonien zum reichen Leben entfalten.

Zur Figurirung des Orgelpunktes können alle Gattungen der Figuration verwendet werden, und da ist dabei nur zu berücksichtigen, dass die Harmonien, die dazu verwendet werden, zu dem liegen bleibenden Grundtone in irgend einer Art passen, z. B.:



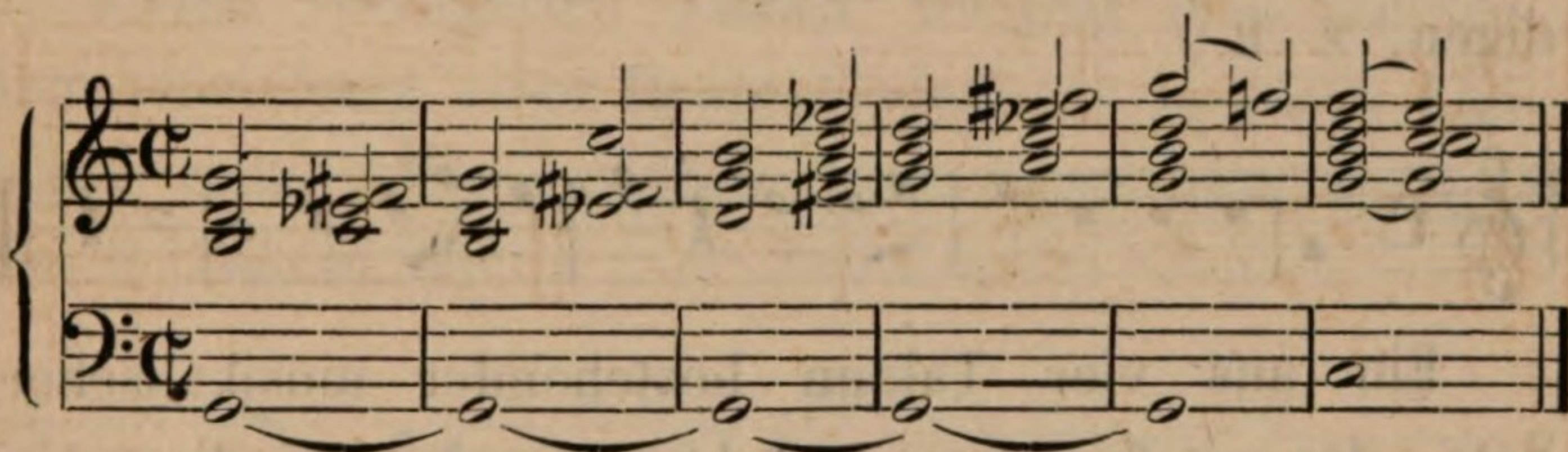
Der Orgelpunkt kann aber auch auf der Tonica selbst angewendet werden, z. B.:



Es ist bei dem Orgelpunkte, der vorzüglich am Ende der Fugensätze seine Anwendung findet, noch insbesondere zu bemerken, dass zu seiner Figuration ein Motiv aus dem zu Ende führenden Tonstück genommen wird, wodurch die thematische Arbeit desselben Einheit und Rundung erhält.

Derselbe kann aber auch durch Accordenfolgen bewerkstelligt werden, z. B.:

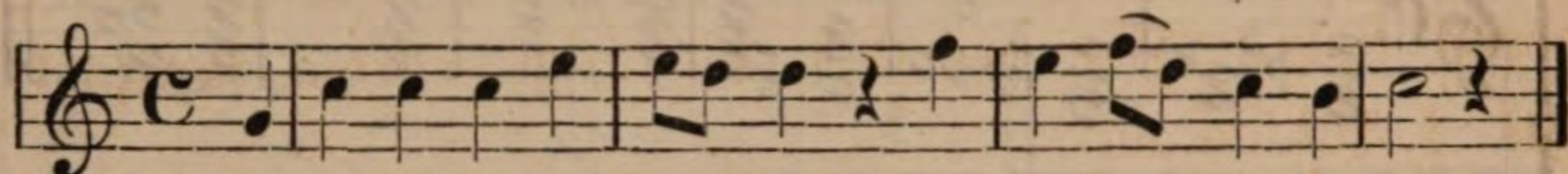
Auf der Dominante:



Von der Nachahmung.

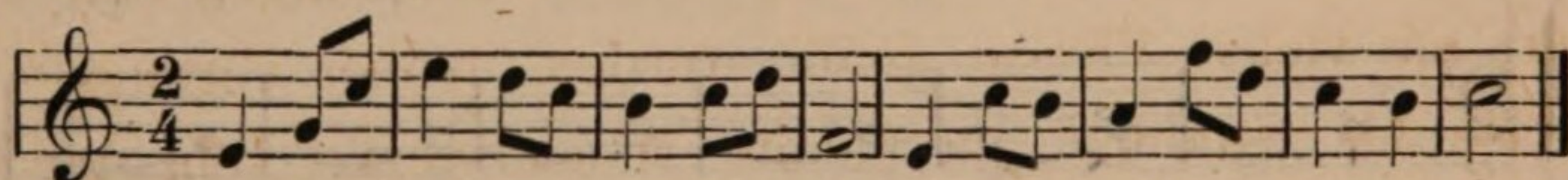
Einen vollständig und bestimmt ausgedrückten musikalischen Gedanken nennt man einen Satz. Derselbe kann aus 2, 4, 6, 8 und mehr Takten, aber auch aus 3 oder 6 Takten und dergleichen bestehen.

Wenn ein Satz als vollendet angenommen wird, so muss eine weitere Fortsetzung an und für sich nicht erwartet werden, sondern sein Abschluss befriedigen, z. B.:



Ein aus vier Takten bestehender musikalischer Satz, der mit dem vierten Takte seinen befriedigenden Abschluss findet; soll der Gedanke fortgesetzt werden, so müsste ein neuer Satz beginnen.

Ein Satz von 8 Takten wäre z. B.:



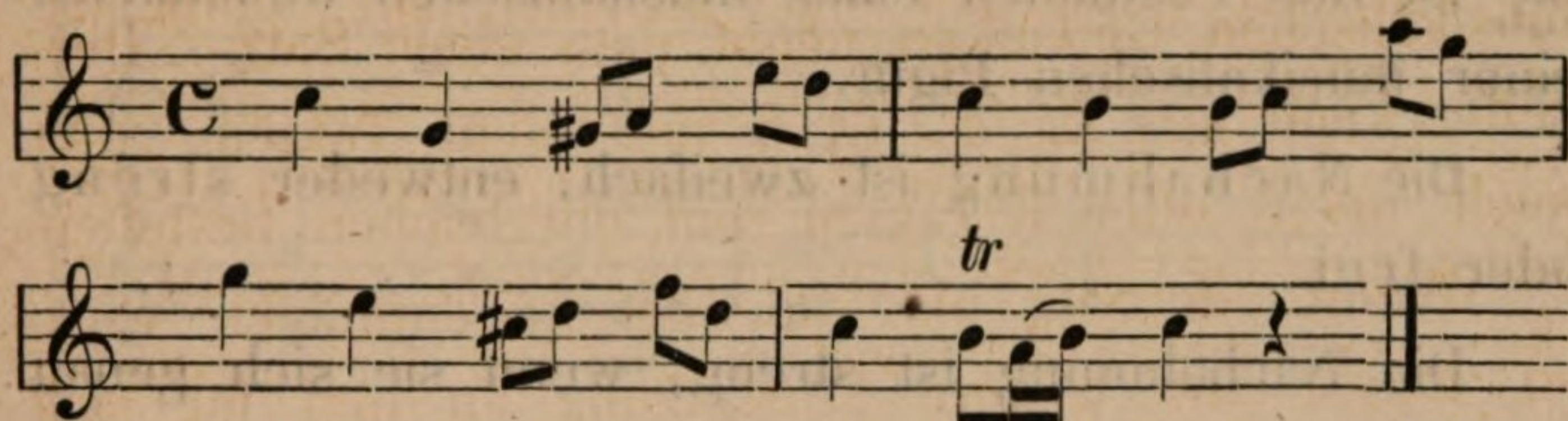
Ein Satz von 2 Takten wäre z. B.:



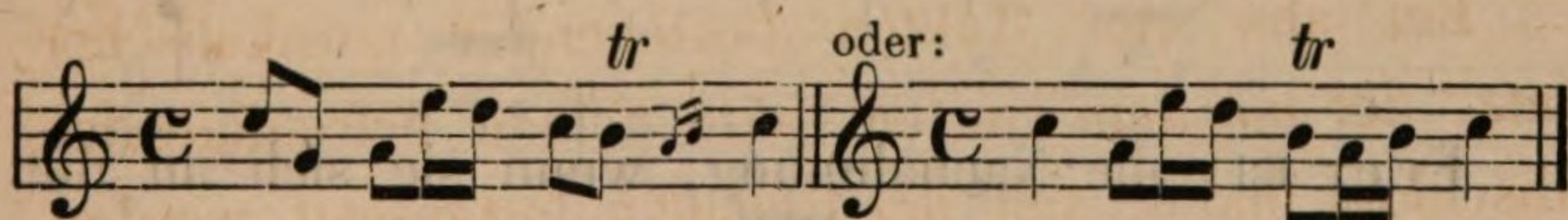
Jeder Satz kann erweitert oder auch verengert werden.

Erweiterte Sätze sind solche melodische Theile eines Tonstückes, in welchen der Sinn oder Ausdruck eines Satzes durch Neben-Ideen oder Zusätze noch

näher bestimmt ist. Nehmen wir als ^{Früh}Beispiel den aus 2 Takten bestehenden Satz, so würde seine Erweiterung ungefähr folgendermassen bewerkstelligt werden können:



Unter verengerten Sätzen versteht man die Zusammenziehung eines Haupt-Gedankens in einen kleineren Satz. Wir wenden hier das vorige Beispiel aus 2 Takten an:



Die richtige Bildung musikalischer Sätze muss von den Schülern unter Anleitung eines verständigen Lehrers mit vielem Fleisse geübt werden, wobei vorzugsweise als Studium anerkannte Meisterwerke sehr zu statten kommen werden.

Jedes gearbeitete Tonstück zeichnet sich vorzugsweise durch Festhalten einer angenommenen Idee aus, d. h. durch thematische Durchführung eines Satzes, der im ganzen Stücke vorherrschend bleibt und demselben das Gepräge der Einheit giebt.

Eine solche Einheit kann aber nur mittelst Anwendung von Nachahmungen (Imitationen) erzielt werden.

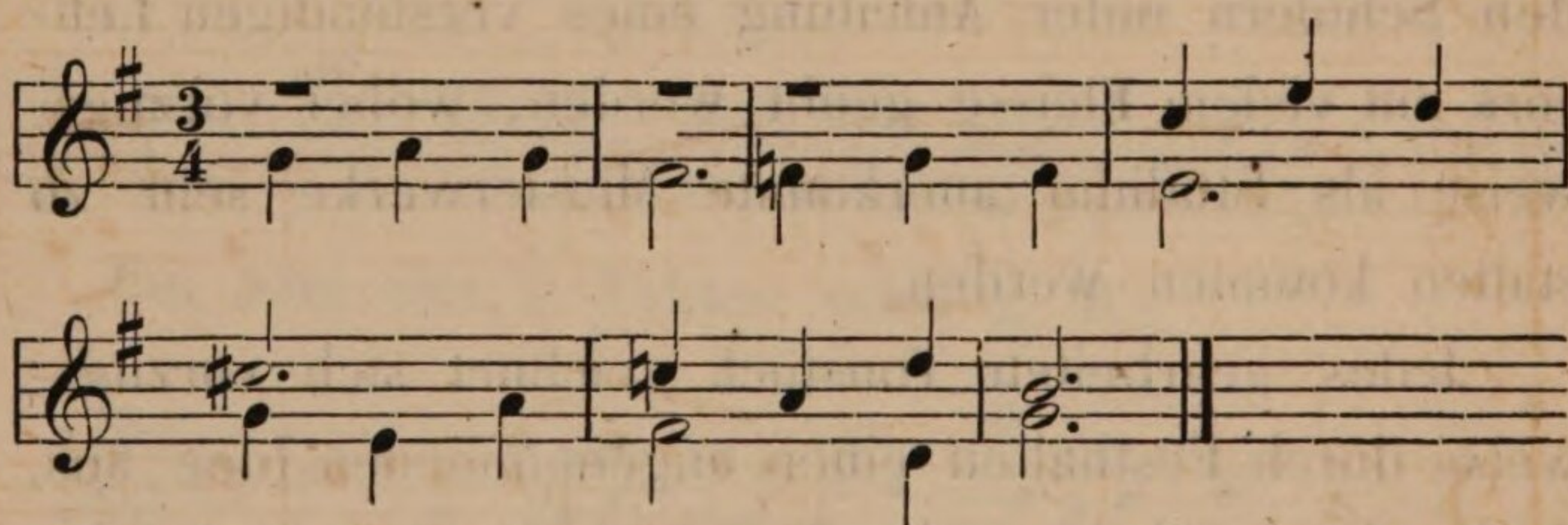
Eine Nachahmung entsteht, wenn man einen melodischen Satz (Figur genannt) bald dieser, bald jener Stimme in verschiedenen Intervallen zutheilt. — Sie ist das Festhalten eines musikalischen Gedankens, einer musikalischen Figur.

Die Nachahmung ist zweifach, entweder streng oder frei.

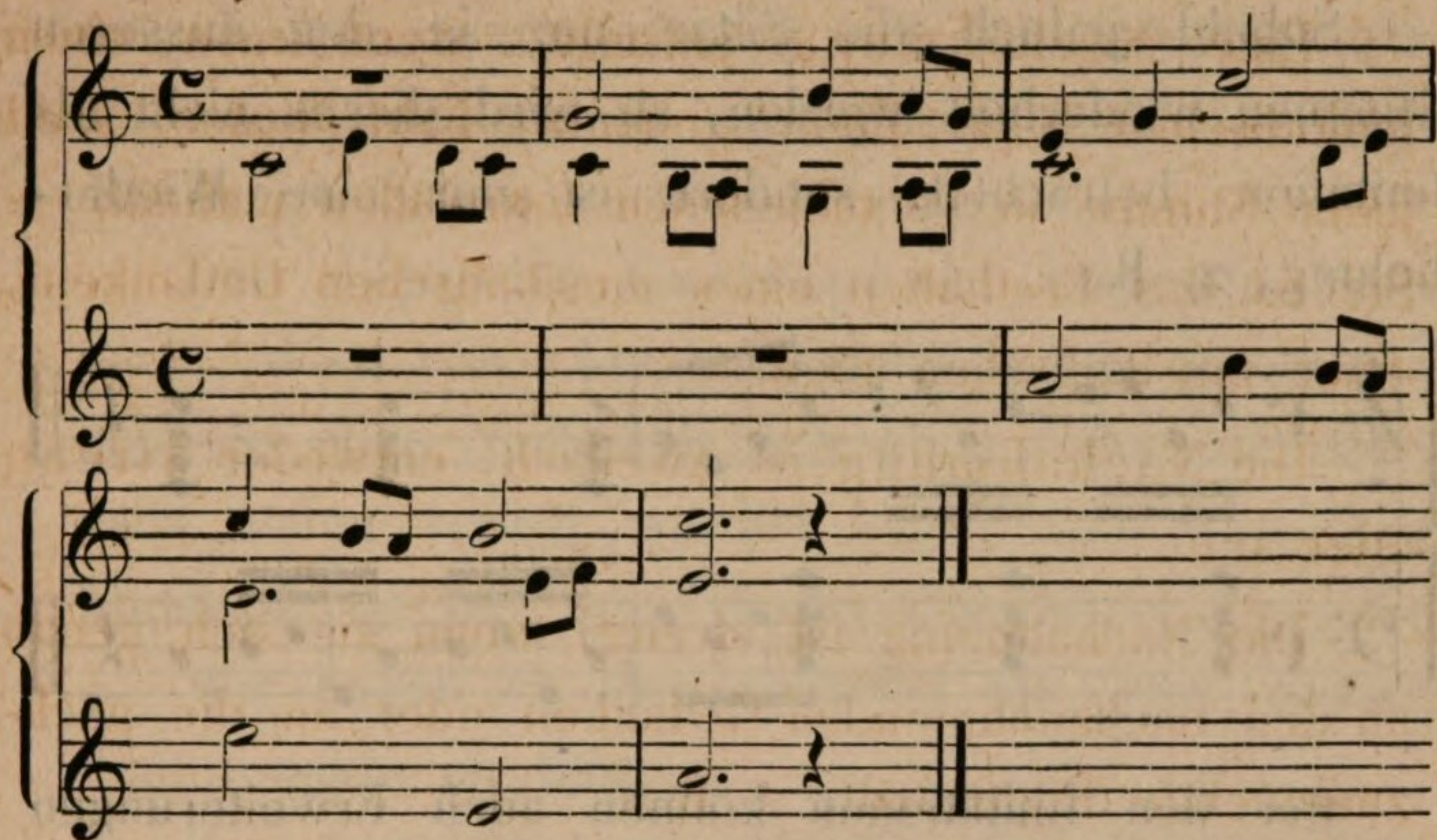
Die Nachahmung ist streng, wenn sie sich genau an den nachzuahmenden Gedanken oder an die nachzuahmende Figur hält, z. B.:



Frei ist eine Nachahmung, wenn sie sich an die Intervallen des nachzuahmenden Gedankens nicht so genau hält, z. B.:



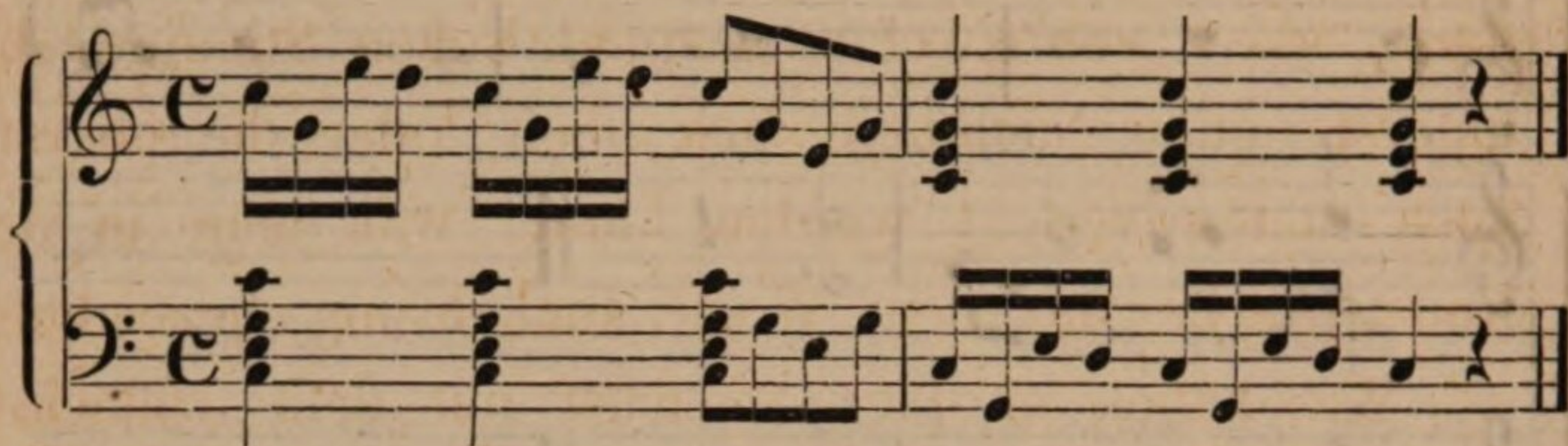
Die Nachahmungen können in allen Intervallen vorkommen; in der Quarte oder Quinte erscheinen sie doch am häufigsten und die Imitationen in andern Intervallen gebraucht man meistens nur bei Zwischensätzen, z. B.:



Es kann aber die nachzuahmende Figur gleich Anfangs vierstimmig gebraucht und in allen vier Stimmen abwechselungsweise durchgeführt werden, z. B.:



Sobald jedoch die Sätze nur in den äusseren Stimmen wiederholt werden, so wird dieses nicht als Imitation betrachtet, sondern ist nur eine Wiederholung; z. B.:



Bei den Imitationen können auch Erweiterungen und Verkürzungen der Figuren stattfinden, wie wir selbe bereits im Eingange dieses Abschnittes erklärt haben, und ist dieser Zweig als einer der dankbarsten und wichtigsten in der Tonsetzkunst fleissig zu üben und gute Muster zum Vorbilde zu wählen.

~~~~~ Etwas vom Contrapunkte.

Eine aus dem Lateinischen genommene Benennung für polyphone Schreibart, d. h. solche, die zwei oder mehr melodisch ausgebildete Stimmen gleichzeitig mit einander verbindet und fortführt. *Punctum contra punctum*, Note gegen Note.

Es giebt zwei Gattungen des Contrapunktes, nämlich den einfachen und den doppelten Contrapunkt.

Der einfache Contrapunkt bezeichnet zunächst die Composition in zwei oder mehr mit einander gehenden Stimmen nach den Grundsätzen der Melodik

ausgebildet, wovon jede für sich selbstständig auftritt, und doch mitsammen harmonisch nach den Regeln des reinen Satzes verbunden sind.

Der doppelte Contrapunkt hingegen besteht darin, dass von zwei contrapunktischen Stimmen die unterste ohne Nachtheil nach oben, oder die oberste nach unten verlegt werden kann, was man in der Kunstsprache mit dem Worte Umkehrung bezeichnet.

Wir haben es hier zunächst mit dem einfachen Contrapunkte zu thun.

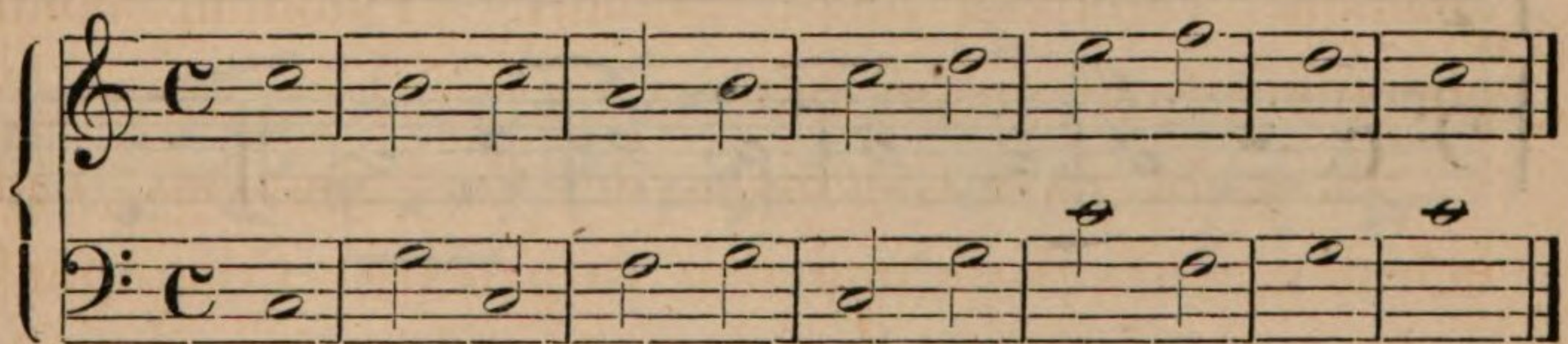
Man bezeichnet gegenwärtig drei Hauptgattungen des einfachen Contrapunktes, und zwar:

1. Wenn auf eine Note der Melodie oder des Cantus firmus eine Note gleichen Werthes auf die Begleitung kommt.

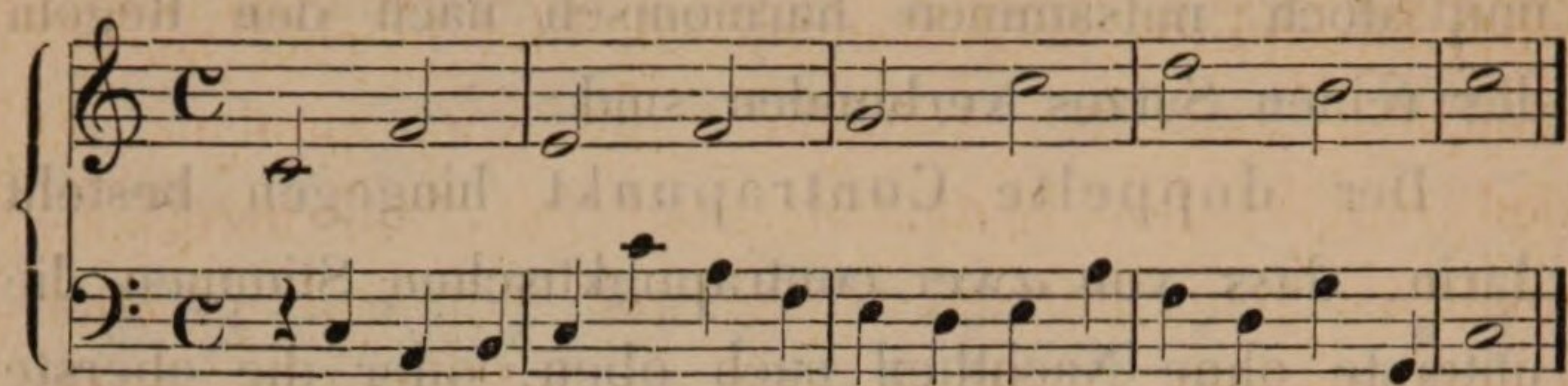
2. Wenn auf eine Note der Melodie mehrere Noten verschiedener Gattung als Begleitung dienen.

3. Wenn man Bindungen oder Ligaturen als Begleitung des Cantus firmus in Anwendung bringt. Beispiele werden das eben Gesagte deutlicher machen.

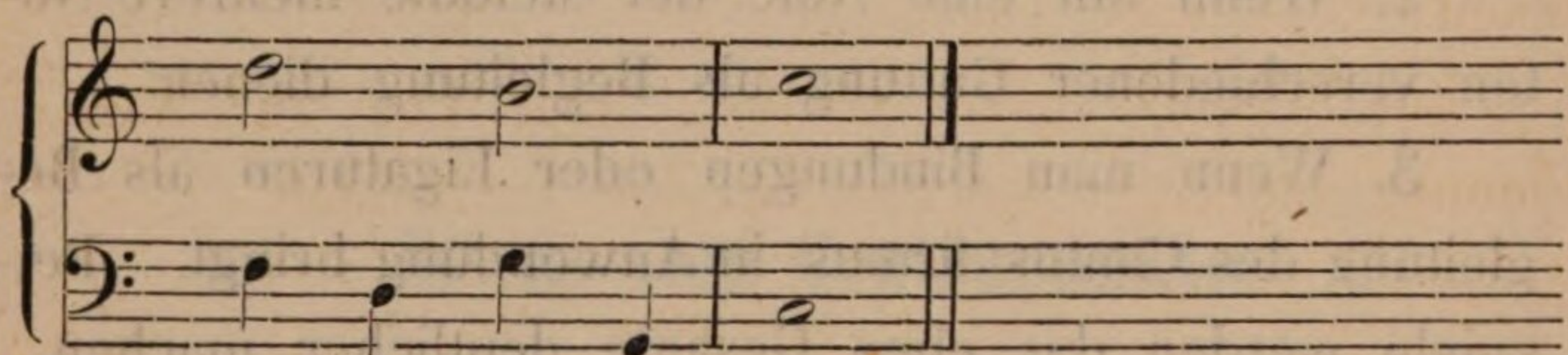
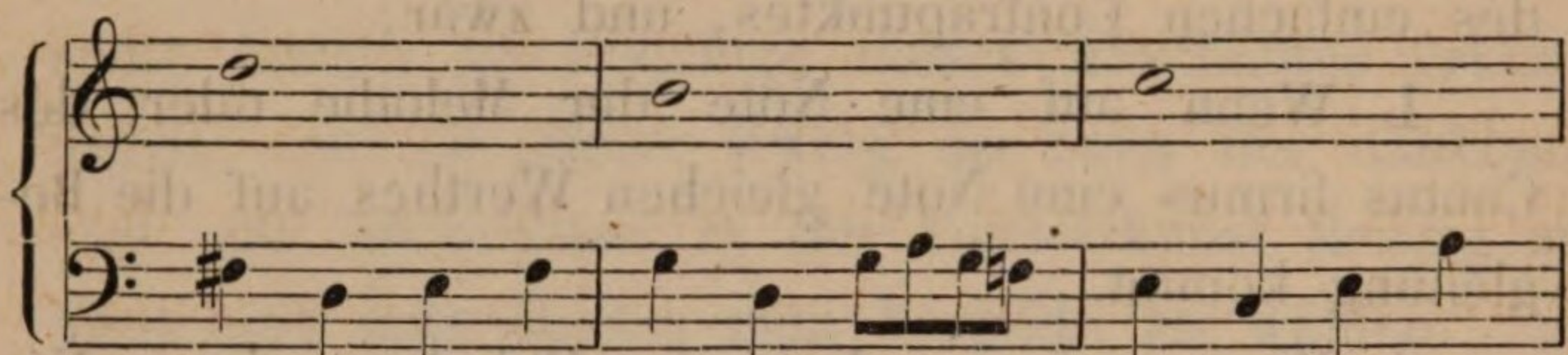
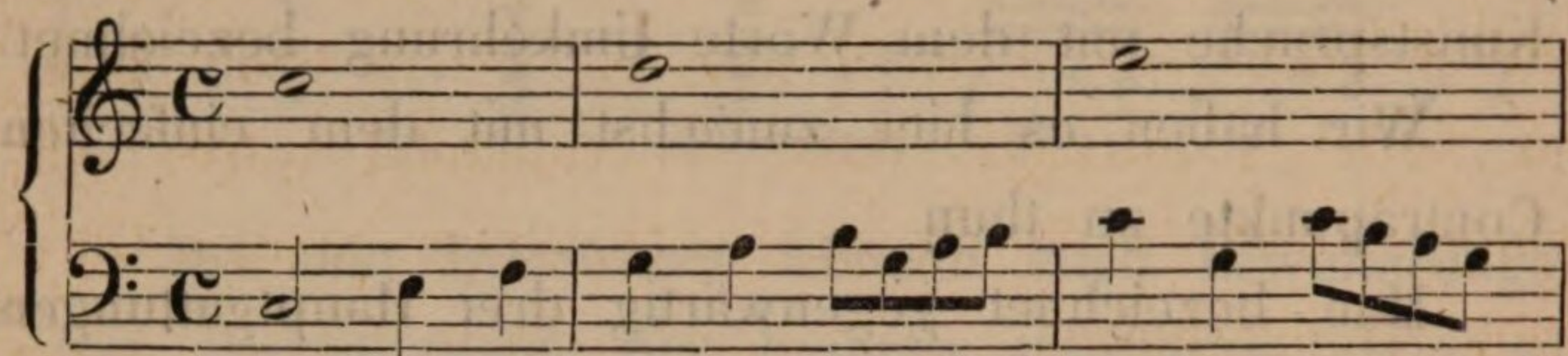
1. Gattung des einfachen Contrapunktes.



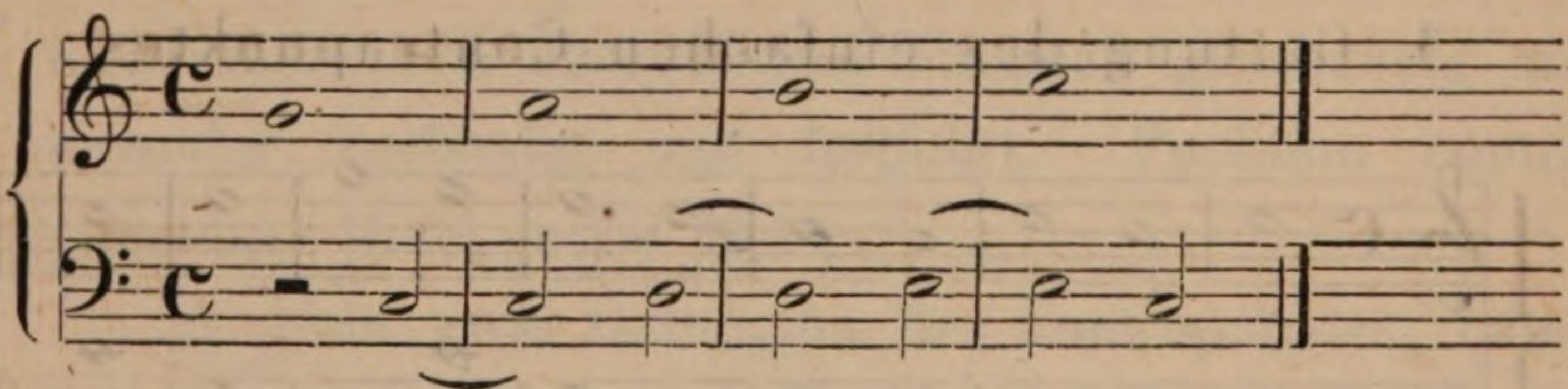
2. Gattung des einfachen Contrapunktes.



oder:



3 Gattung des einfachen Contrapunktes.



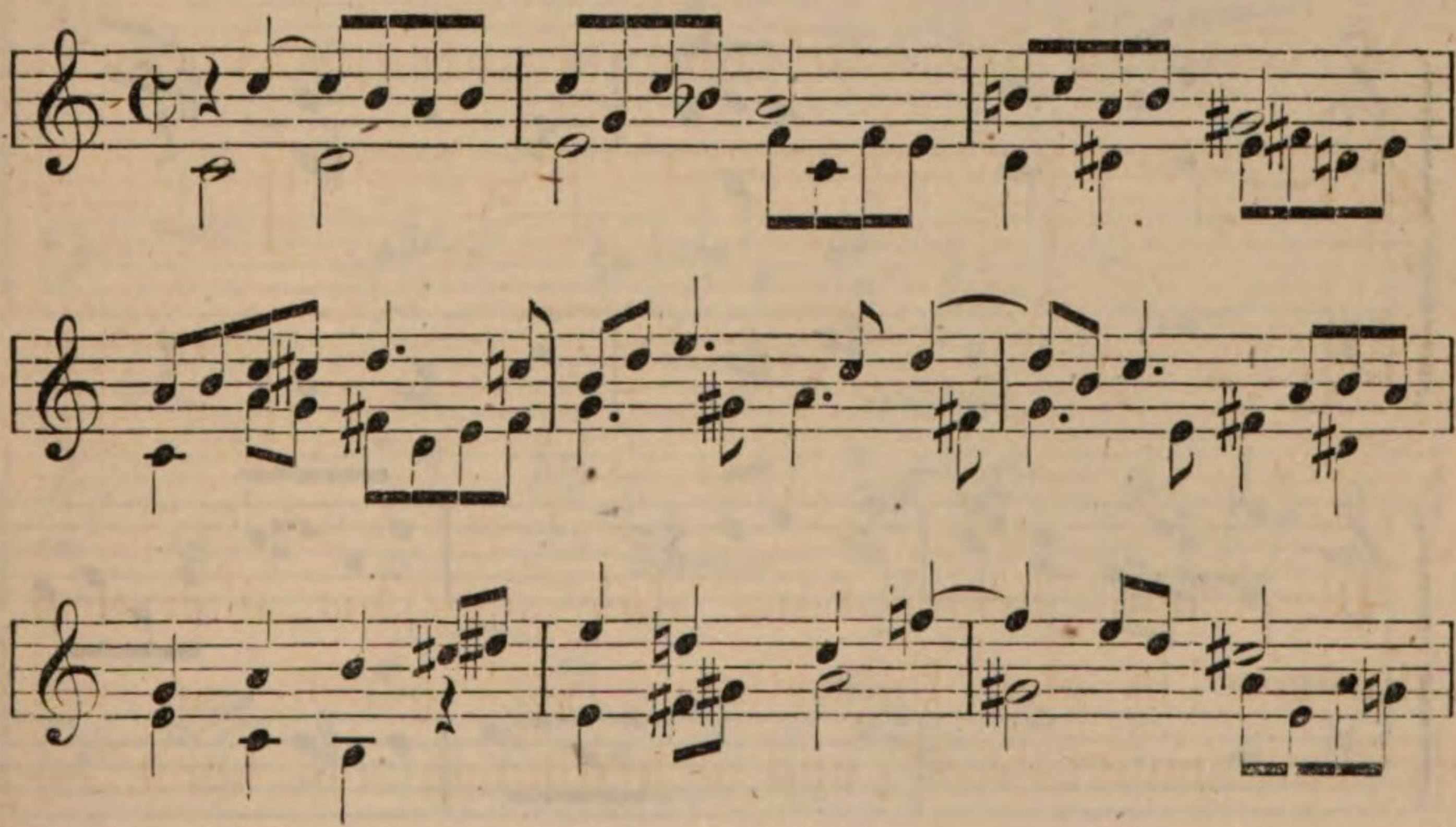
Der Cantus firmus kann aber auch bei allen drei Gattungen in der Unterstimme vorkommen, so wie der Contrapunkt zwei- und mehrstimmig sein kann. —

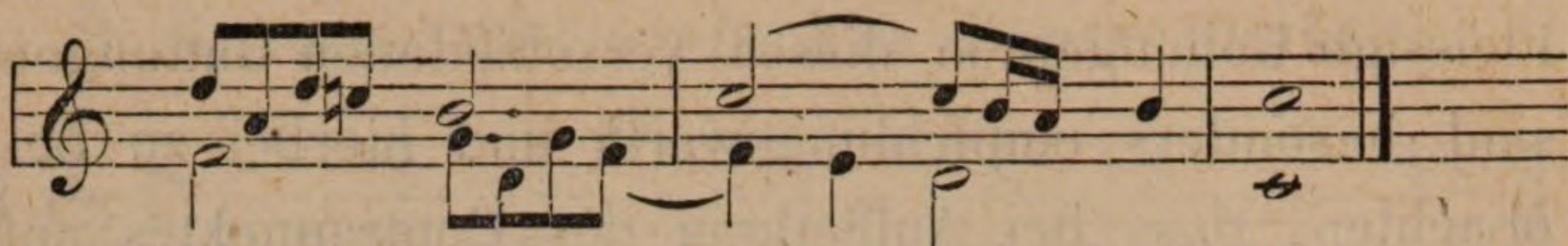
Fleissige Uebungen in diesen verschiedenen Gattungen sind besonders empfehlungswerth und hierbei zu beobachten, dass bei Auffindung des Contrapunktes auf den möglichsten Wohlklang und auf eine natürliche ungezwungene Fortschreitung der Stimmen gesehen werden müsse. — Wenn man den weitläufigen systematischen Lehrgang in den theoretischen Werken über diesen höchst wichtigen Musikzweig genau beobachtet, so findet man bald, dass es ermüdend wäre, ein ganzes Tonstück nur strenge nach einer einzigen Gattung zu bearbeiten.

Nur die aus den angegebenen drei Arten zusammengesetzte vierte Gattung liefert das tauglichste Material zu längeren Durchführungen und nur diese Form ist es, die man heut zu Tage „Contrapunkt“ nennt.

Ein Beispiel dieser Gattung folgt hier zur Nachahmung mehrerer solcher für den Lernenden:

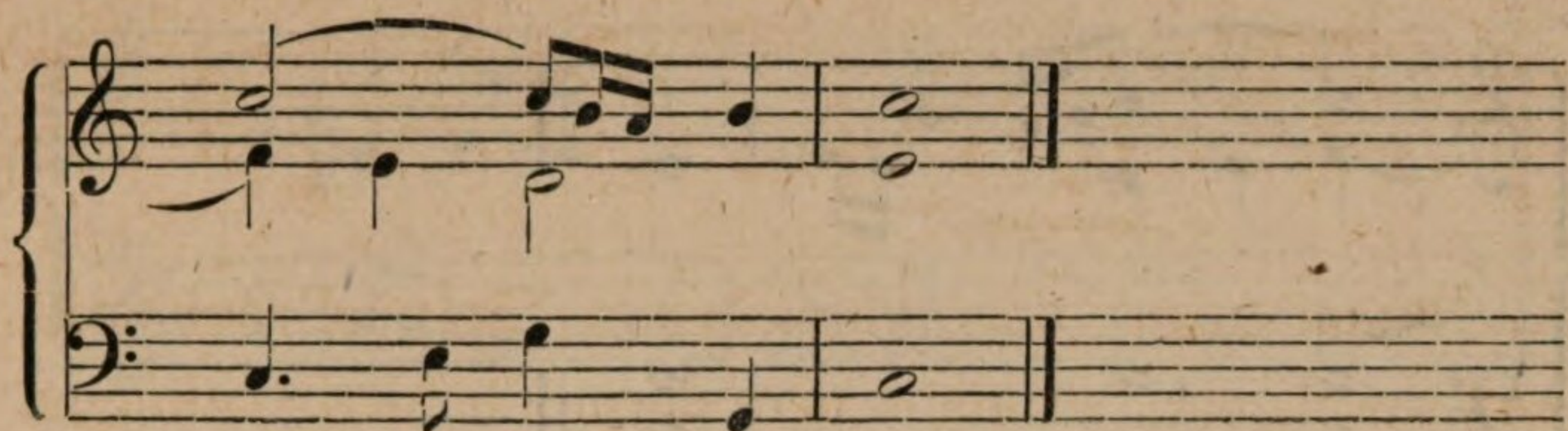
zweistimmig.



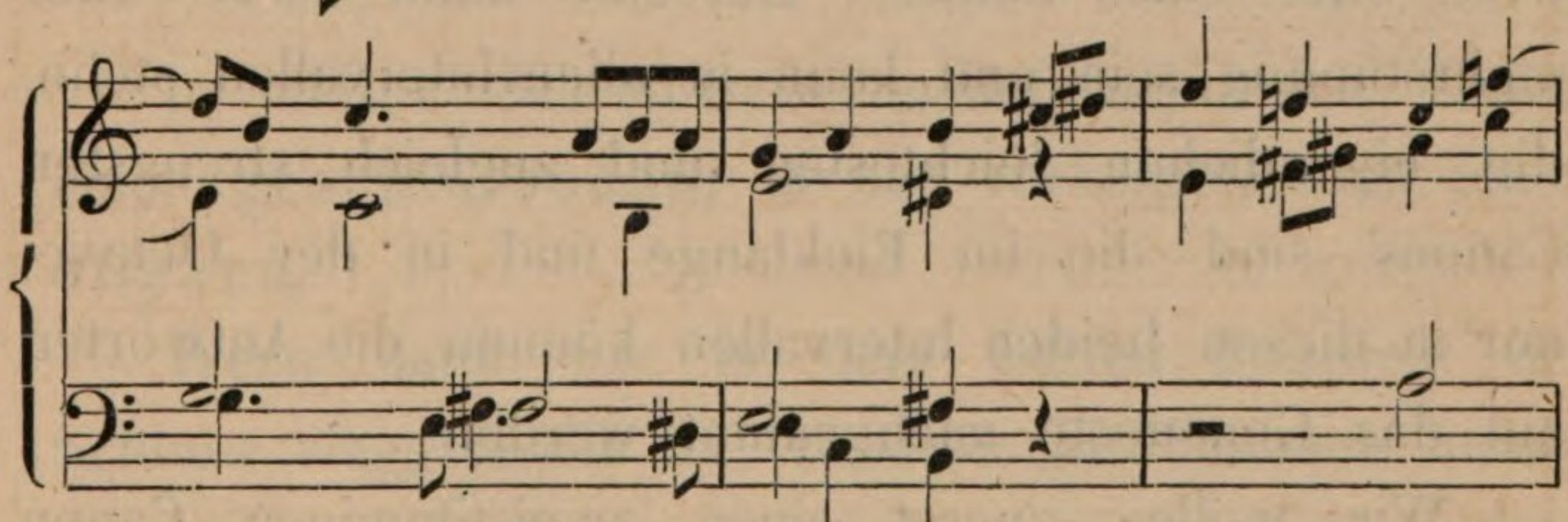
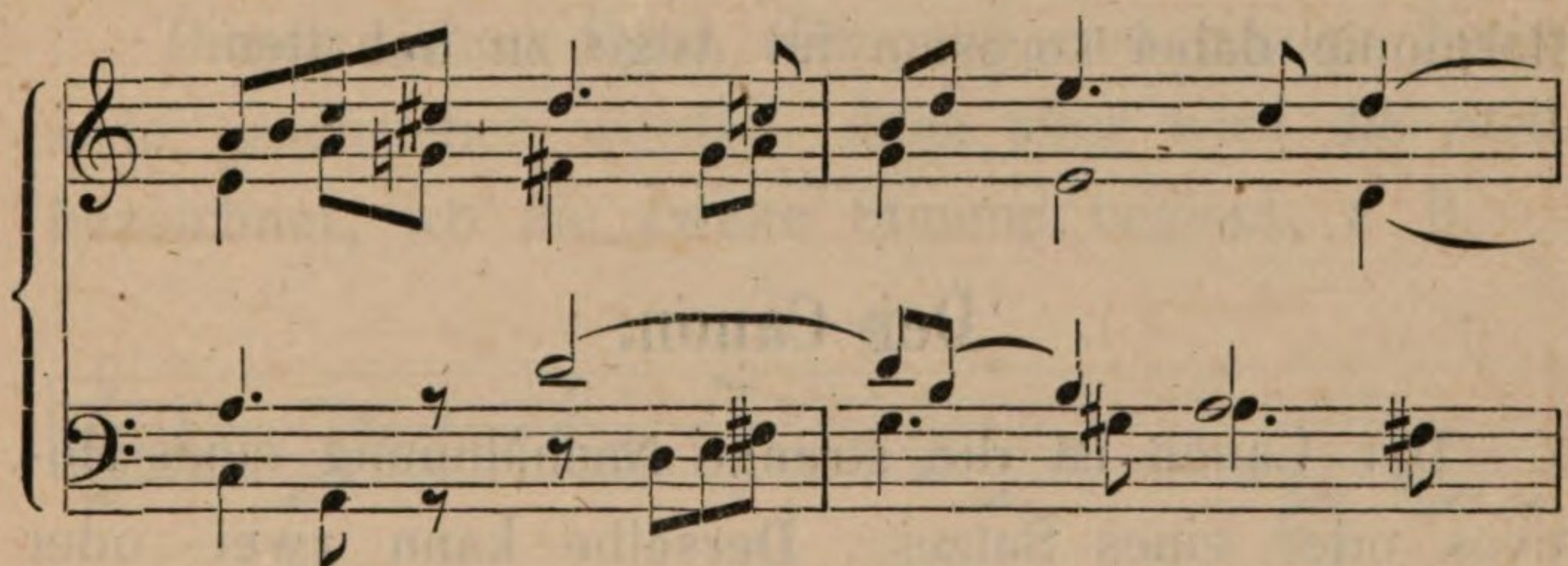
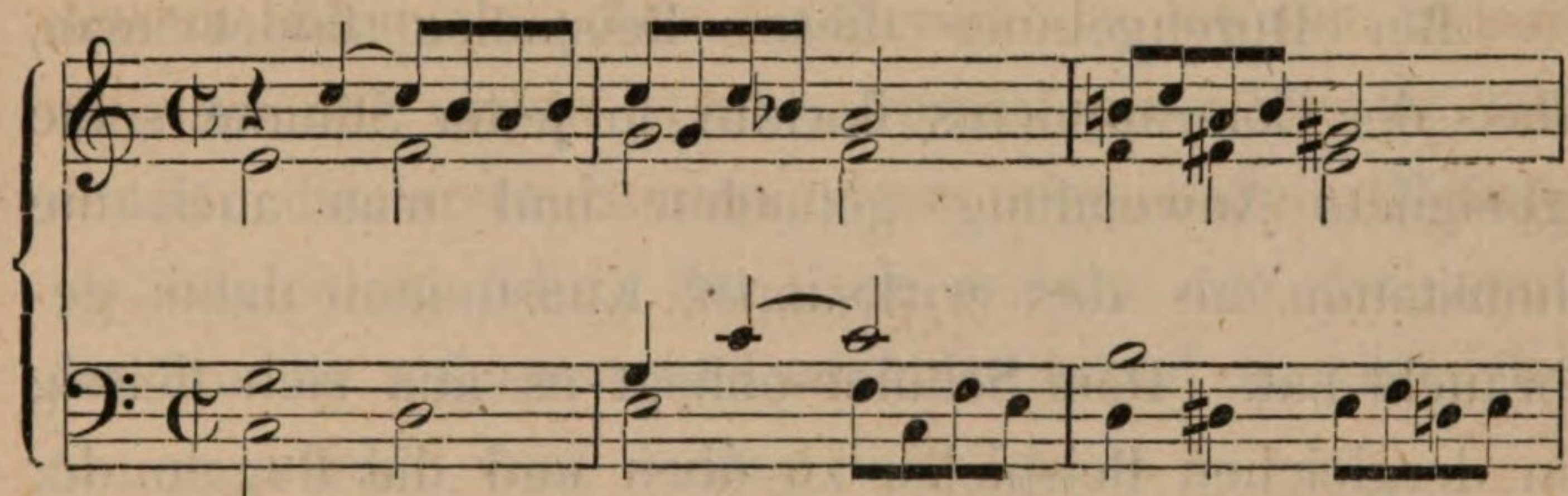


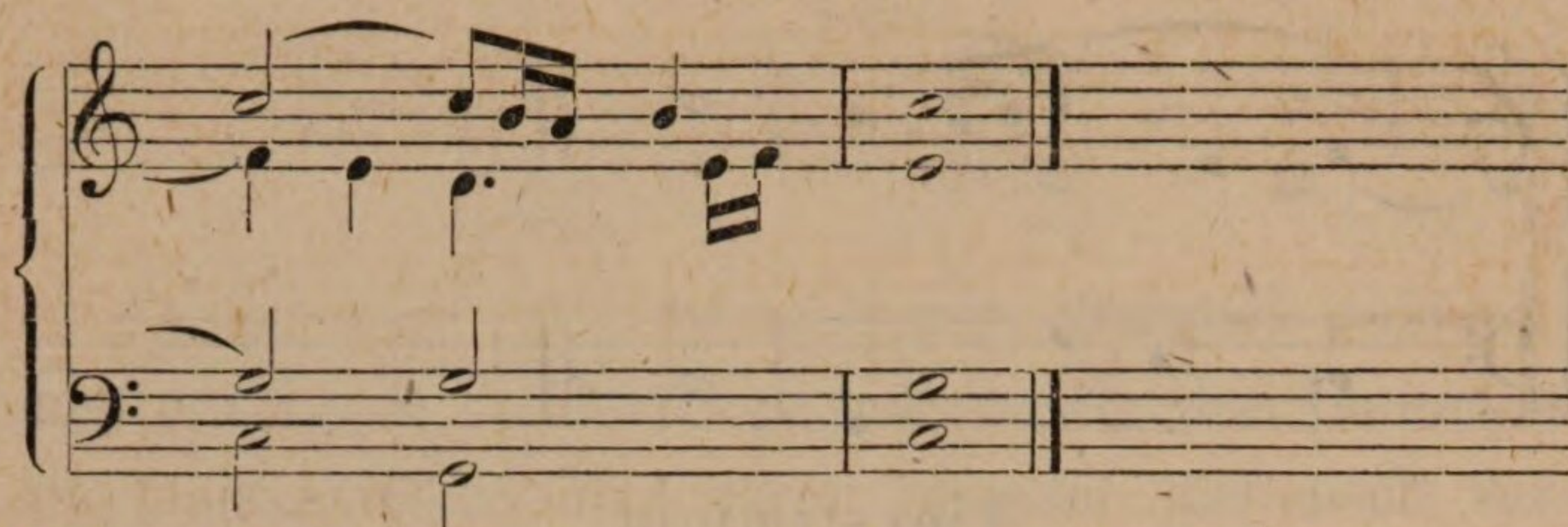
Wenn man das vorstehende Beispiel aufmerksam durchgeht, so findet man darin alle drei Gattungen des Contrapunktes bunt durch einander melodisch verwebt, und diese Gattung ist der Contrapunctus floridus, der verzierte Contrapunkt. Wir wollen dasselbe Beispiel dreistimmig, dann vierstimmig zeigen.

Dreistimmig.



Vierstimmig.



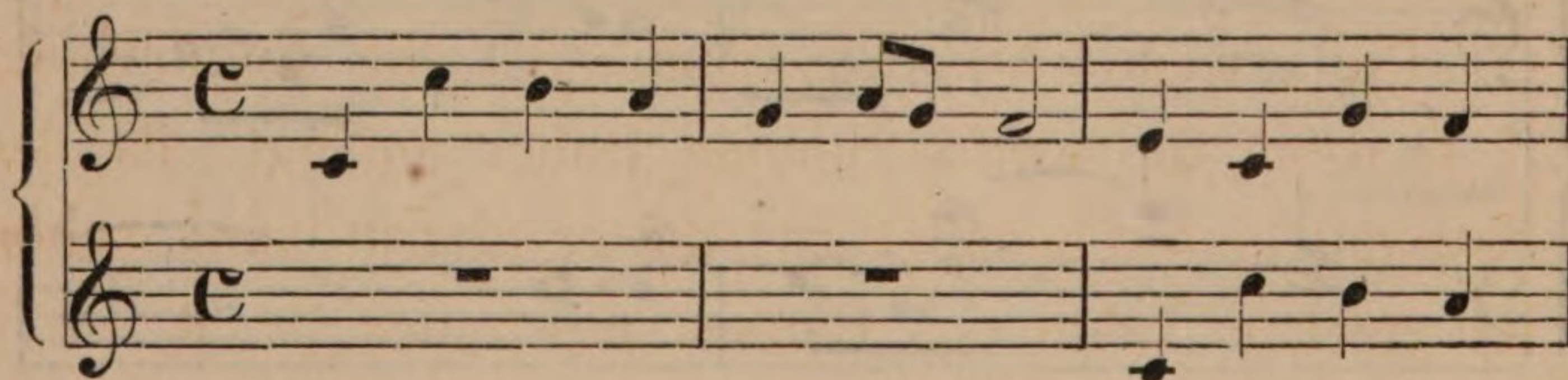


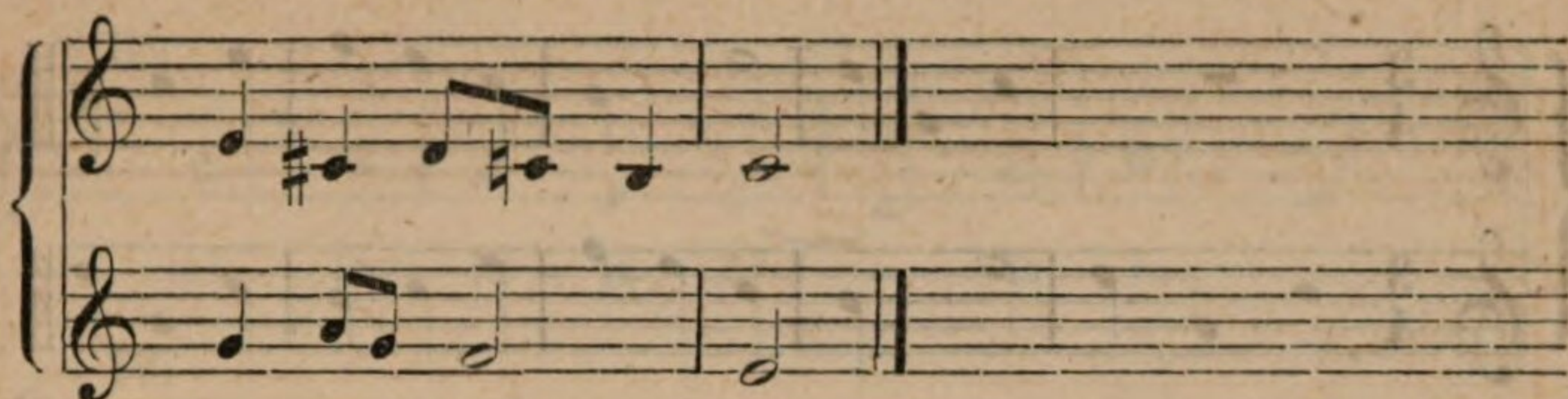
Bei Durchgehung dieses Beispieles findet man, dass der Contrapunctus floridus in jeder Stimme seine geeignete Anwendung gefunden und man auch die Immitation als das wirksamste Kunstmittel dabei gebraucht hat. Dem Schüler obliegt es nun sich fleissig in dergleichen Beispielen zu üben und die Regeln der Harmonie dabei sorgsam im Auge zu behalten.

Der Canon.

Der Canon ist die strenge Nachahmung eines Motives oder eines Satzes. Derselbe kann zwei- oder mehrstimmig sein und kann in allen Intervallen stehn; die eigentlichen leichtesten und zugleich strengsten Canons sind die im Einklange und in der Octave; nur in diesen beiden Intervallen können die Antworten auf das Genaueste nachgeahmt werden.

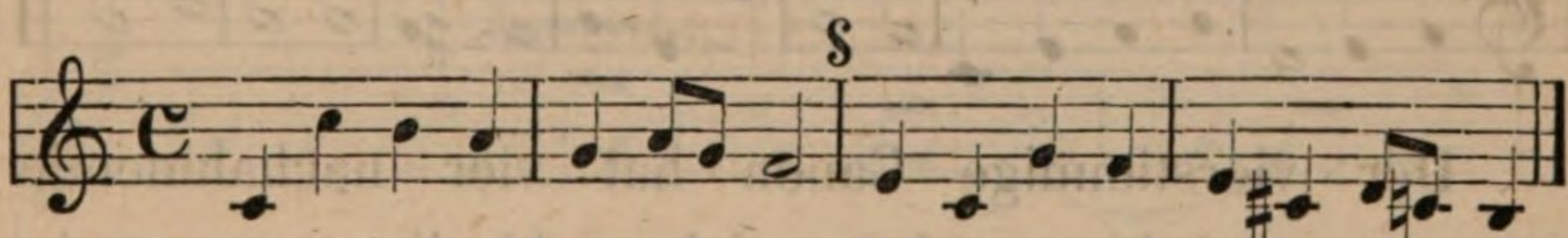
Wir wollen zuerst einen zweistimmigen Canon versuchen:





Dieser Canon steht im Einklange. Man sieht aus diesem Beispiele, dass, während die zweite Stimme die von der ersten Stimme vorgetragene Melodie aufnimmt, die erste Stimme dann eine andere Melodie als Begleitung führt, die dann wieder von der zweiten Stimme aufgenommen wird, während die erste den Canon wieder vom Anfang beginnt.

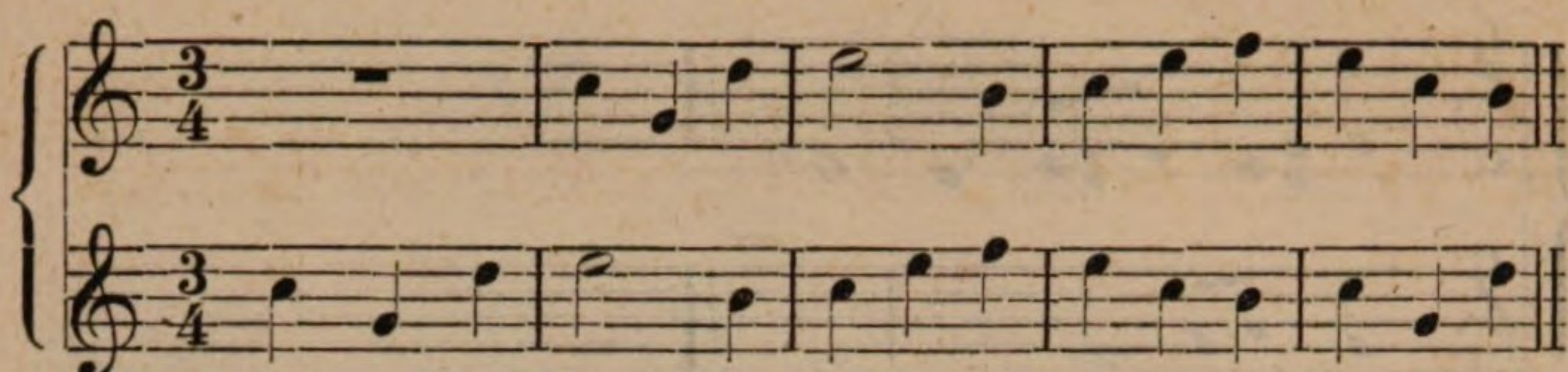
Dieser Canon kann aber auf eine einzige Notenzeile geschrieben werden, dann aber wird die Stelle bezeichnet, wo die zweite Stimme beginnt, z. B.:



In dieser Schreibweise nennt man den Canon einen geschlossenen, in der vorhergehenden einen offenen.

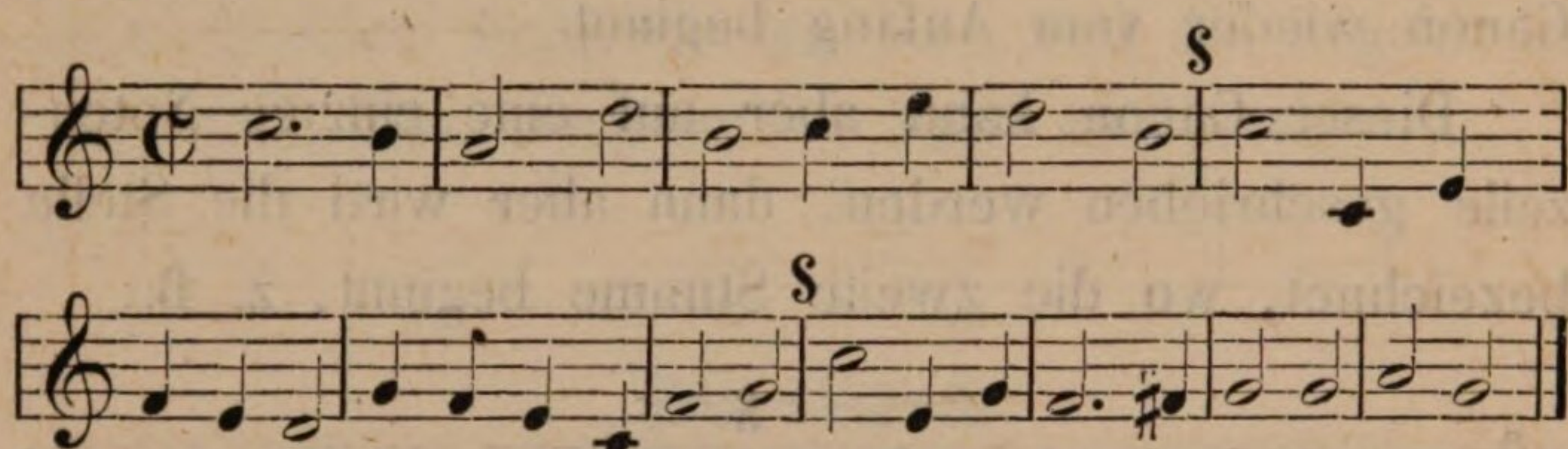
Wenn dann wie in dem letzten Beispiele der Schluss weggelassen ist, so dass die Stimmen immer wieder vom Anfange beginnen, so nennt man denselben einen unendlichen.

Die zweite Art des Canons ist die Engführung; d. i. wenn die zweite Stimme früher anfängt, als der Satz der ersten beendet ist; dieser Eintritt kann schon im zweiten Takte des Canons geschehen, z. B.:



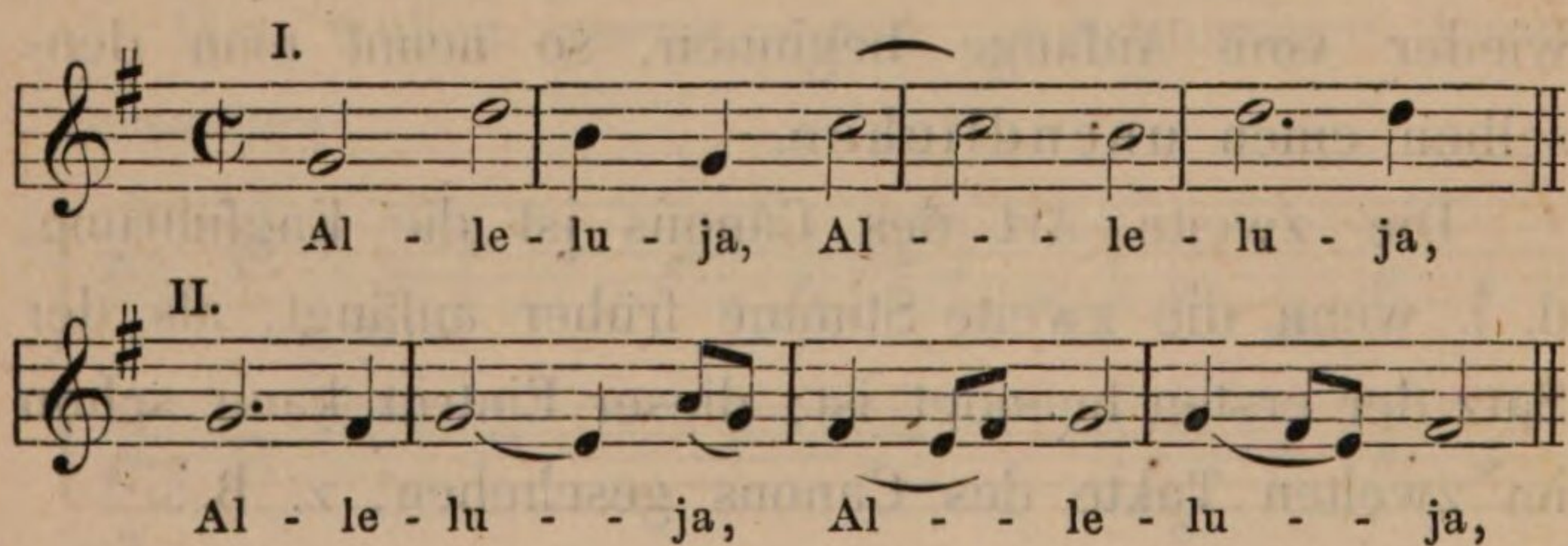
Der dreistimmige Canon besteht aus drei nachahmenden Stimmen. Im Allgemeinen ist nicht zu vergessen, dass die Lage und der Umfang nicht zu hoch und nicht zu tief genommen wird, weil jede Stimme das Ganze durchsingen muss.

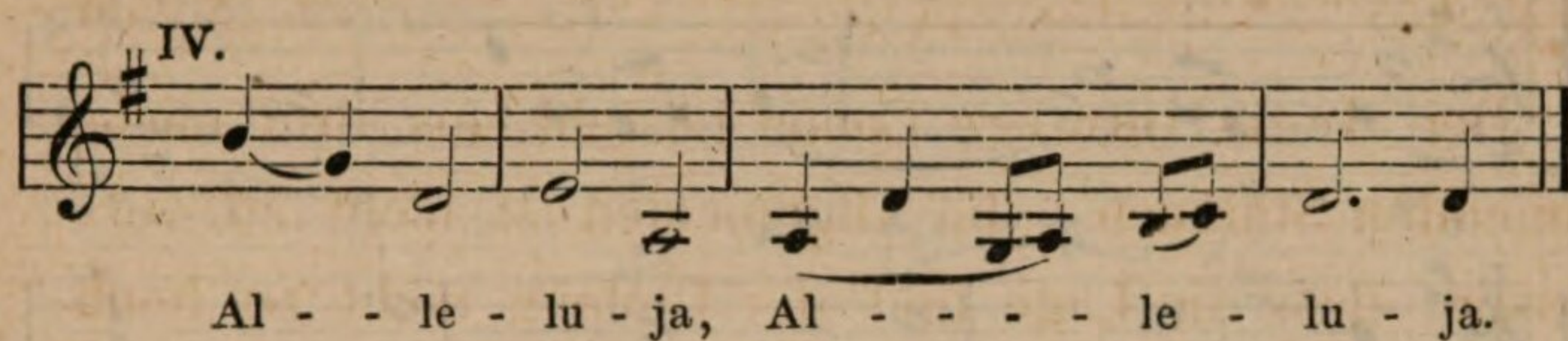
Wir geben hier das Beispiel eines dreistimmigen Canons:



Der vierstimmige Canon hat vier nachahmende Stimmen und hier mehrten sich wohl die contrapunktischen Schwierigkeiten; derselbe wird am häufigsten mit Begleitung gebraucht, damit der Bass richtig und vollständig hervortreten kann.

Wir wollen auch von dem vierstimmigen Canon ein Beispiel anführen:





Wenn man diesen geschlossenen Canon offen schreiben würde; so müsste dies in folgender Weise geschehen:

This page contains a handwritten musical score, numbered 90 at the top center. The score is organized into six systems, each consisting of two staves joined by a brace on the left. Both staves in each system are marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is handwritten and includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, slurs, and ties. The first system shows a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, possibly bass-line, in the lower staff. The second system continues this pattern with some slurs. The third system features a more complex rhythmic pattern in the lower staff, including sixteenth-note runs. The fourth system shows a continuation of the melodic and harmonic development. The fifth system has a prominent slur across the upper staff. The sixth system concludes the page with a final cadence, indicated by a double bar line and a repeat sign in the upper staff, and a final note in the lower staff.

Wenn man nun die ursprüngliche Harmonie dieses vierstimmigen Canons zusammenfasst, so stellt sich folgender contrapunktische Satz heraus, aus dem er gebildet worden ist:



Der letzte Takt gehört eigentlich nicht zum Canon, sondern ist nur der Schlussaccord desselben.

Bei der Construction eines Canons ist das Hauptaugenmerk darauf zu richten, dass:

1. Eine jede Stimme an und für sich rein und fließend geführt wird.

2. Dass die zwei oder drei Stimmen schon unter einander das möglichst vollständige Duo oder Terzett bildet, und

3. Dass durch den Beitritt der letzten Stimme der gesammte harmonische Bau als ein vollständiger vierstimmiger Satz sich darstellt.

Häufige Uebung und das Studium guter Beispiele wird die Sache geläufiger und verständlicher machen.

Von der Fuge.

Eine der schönsten Zierden der Musik überhaupt und insbesondere der Kirchenmusik ist die Fuge.

Es giebt vor allen zwei Gattungen von Fugen und zwar jene im freien oder unabhängigen Contrapunkte und eine solche im strengen Style mit zwei oder mehreren Subjekten. Wir wollen vor der Hand nur die allgemeinen Regeln der Fuge im freien oder unabhängigen Contrapunkte (d. i. ohne Cantus firmus) bekannt geben.

Was nun die Lehre von der Fuge anbelangt, so sind hierbei folgende Punkte zu berücksichtigen, und zwar:

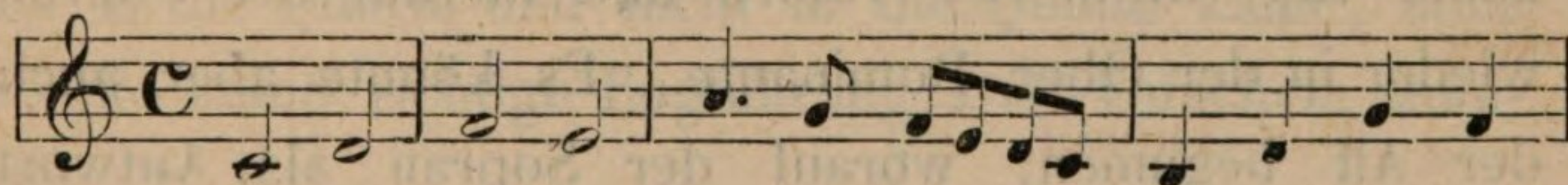
1. Das Thema,
2. die Stimmenordnung,
3. der Gefährte,
4. der Gegensatz,
5. die Zwischenharmonie,
6. Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas,
7. die Engführung,
8. die Ausführung oder Form der Fuge und
9. der Orgelpunkt.

1. Das Thema.

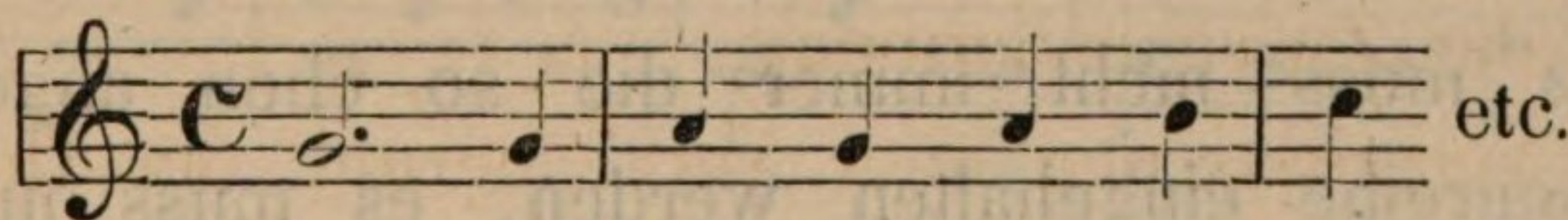
Auf die Erfindung eines wirksamen und geeigneten Fugen-Themas ist die grösste Sorgfalt zu verwenden, indem dasselbe den eigentlichen Inhalt des ganzen Tonstückes bildet, immer wiederkehrt und daher der

häufigeren Wiederholung wegen jede Schwäche oder Mangelhaftigkeit desselben um so mehr in die Augen fallen würde.

Das Thema muss einen klaren vollständigen Gedanken in sich abgerundet hinstellen; der Satz darf, um die Fasslichkeit nicht zu verlieren, sich nicht zu lang ausdehnen; kurze, aber kräftige und frische Sätze, welche nicht zu grosse Intervallensprünge haben und in ihren Durchgangs- oder Hilfstönen sich nahe an die Accordtöne halten, sind die geeignetsten; man muss bei Erfindung des Themas aber auch Rücksicht nehmen, dass sich dasselbe in die Enge führen, d. h. verkürzen oder zusammenrücken lässt, z. B.:



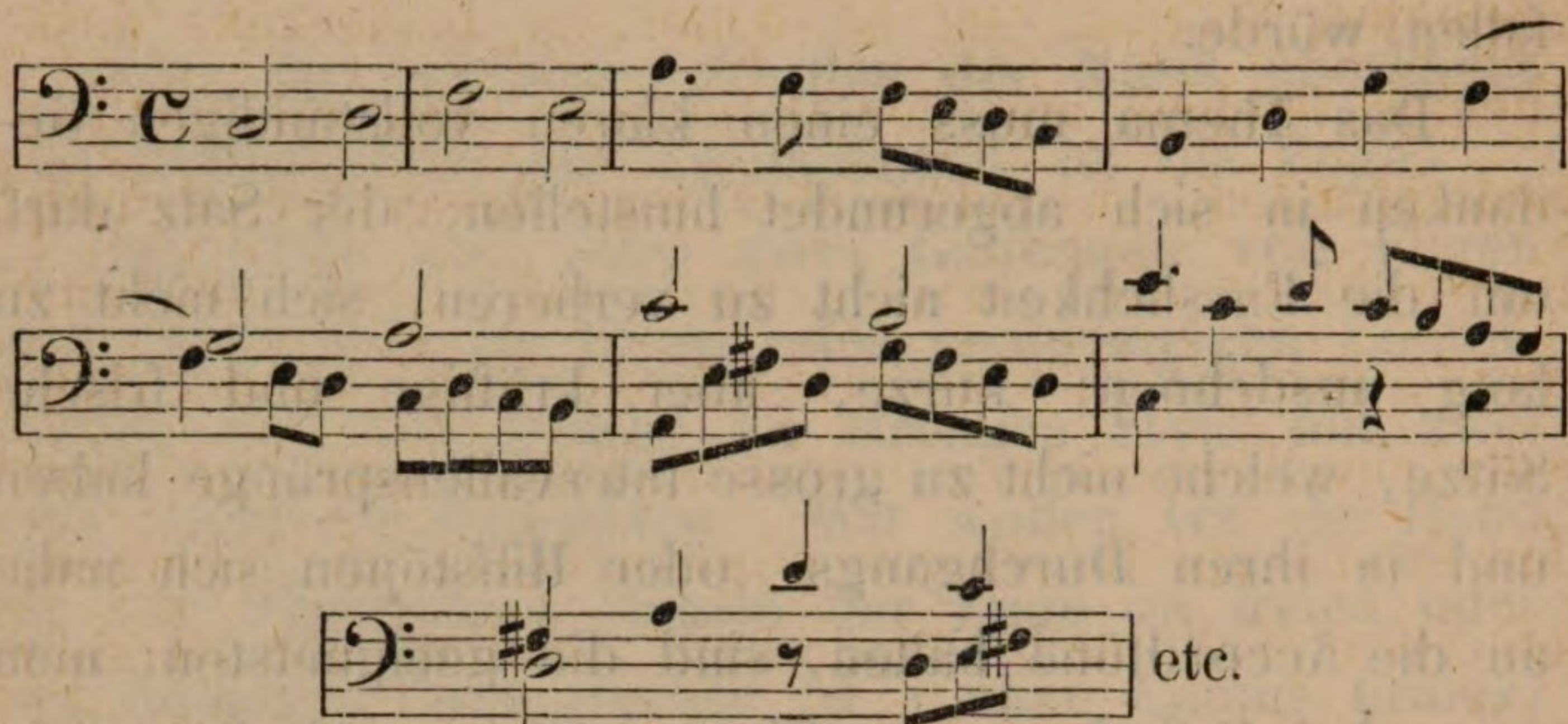
Es kann aber auch das Thema von der Dominante auch zur Tonica schreiten, z. B.:



2. Die Stimmordnung.

Wir haben bereits erwähnt, dass das Thema auch Führer (Dux) genannt, von allen Stimmen übernommen und nachgeahmt wird. Wenn demnach die erste Stimme das Thema beendet hat, so nimmt eine zweite dasselbe auf und zwar in genauer Nachahmung auf der Ober-Dominante und zwar in der Tonart der Ober-Dominante. Diese Antwort der zweiten Stimme

auf der Ober-Dominante nennt man den Gefährten (Comes), z. B.:



Der Bass beginnt hier das Thema, hierauf folgt der Tenor als Antwort in der Ober-Dominante, dann käme der Alt in der Tonica und hierauf der Sopran wieder in der Ober-Dominante. Es könnte aber auch der Alt beginnen, worauf der Sopran als Antwort folgen müsste.

Diese Folgenreihe der Stimmen nach einander nennt man die Stimmenordnung.

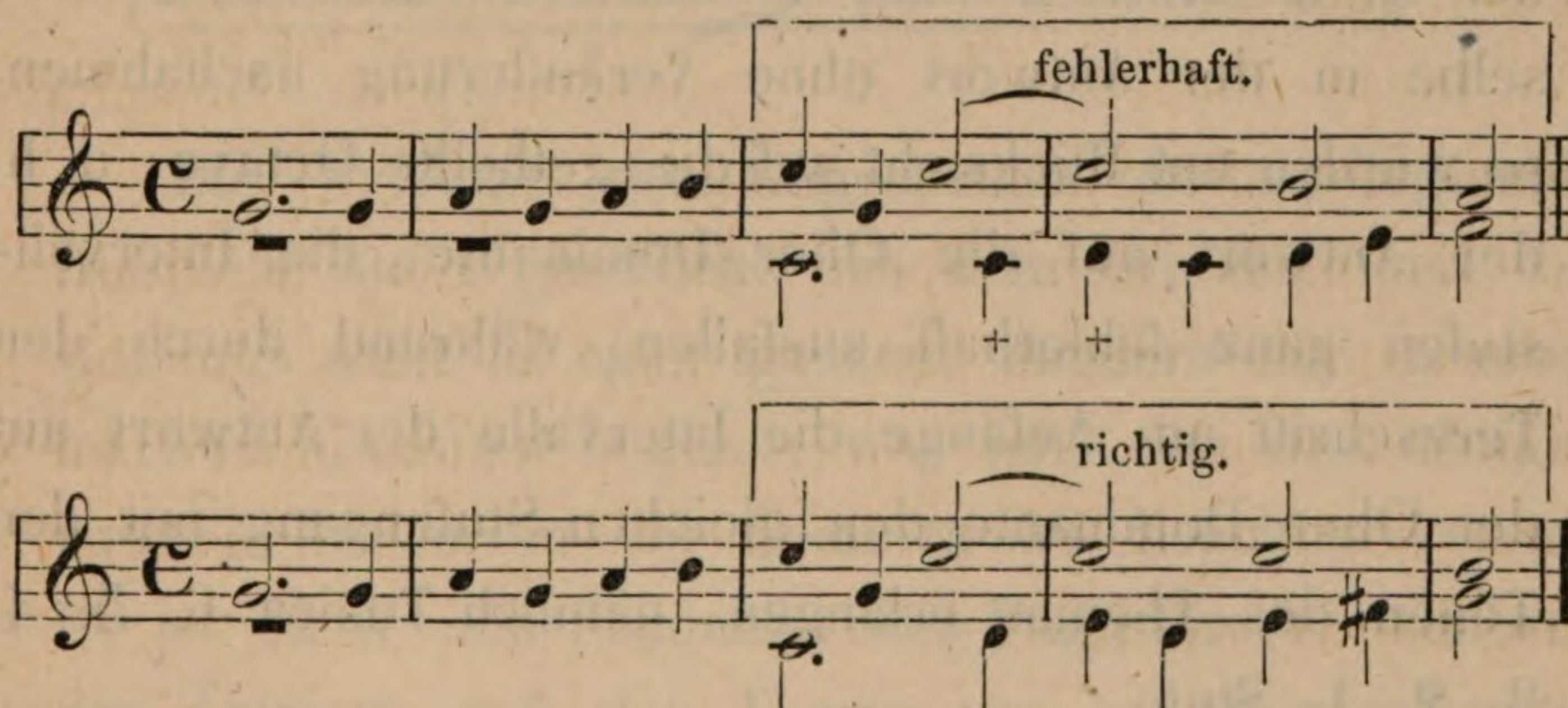
Es muss nicht immer die so eben angeführte Stimmenreihe eingehalten werden, es muss nur beobachtet werden, dass einer tiefen Stimme immer eine ihrer Natur nach höhere Stimme oder auch umgekehrt eingehalten werde.

3. Der Gefährte.

Der Begriff desselben wurde in dem Vorhergesagten bereits festgestellt.

Es ist diess die Antwort der zweiten Stimme auf der Ober-Dominante und zwar in der Tonart derselben.

Nun muss der Gefährte, um ihn für die Tonart der Ober-Dominante passend zu machen, in vielen Fällen gemindert werden, es ist daher zu bemerken, dass Themen, welche von der Dominante aufwärts zur Tonica schreiten, besonders aber jene dieser Art, deren erste Note sich wiederholt und dann stufenweise hinauf zur zweiten Note geht, in der Antwort eine Veränderung erleiden, indem man, um von der Tonica zur Dominante regelmässig zu gelangen, die erste Note nicht wiederholt, sondern von derselben zur 2. und 3. Note einen stufenweise aufwärts gehenden Weg nehmen muss, weil man, wenn die Wiederholung der ersten Note beibehalten würde, nur in die Quarte und nicht in die Quinte käme, auch könnte keine richtige Engführung zum Vorschein kommen, z. B.:



Wenn aber ein Thema in der Ober-Dominante beginnt und in der Tonica schliesst, so muss in der Antwort, welche in die Ober-Dominante geht, oft statt dem im Thema aufwärtsgehenden Secundenschritt ein Terzschrift gemacht werden, weil sonst der Ge-

fährte anstatt in die Ober-Dominante in die Unter-Dominante gelangen würde, z. B.:

Thema. *tr* Antwort. ⁺ *tr*

fehlerhaft.

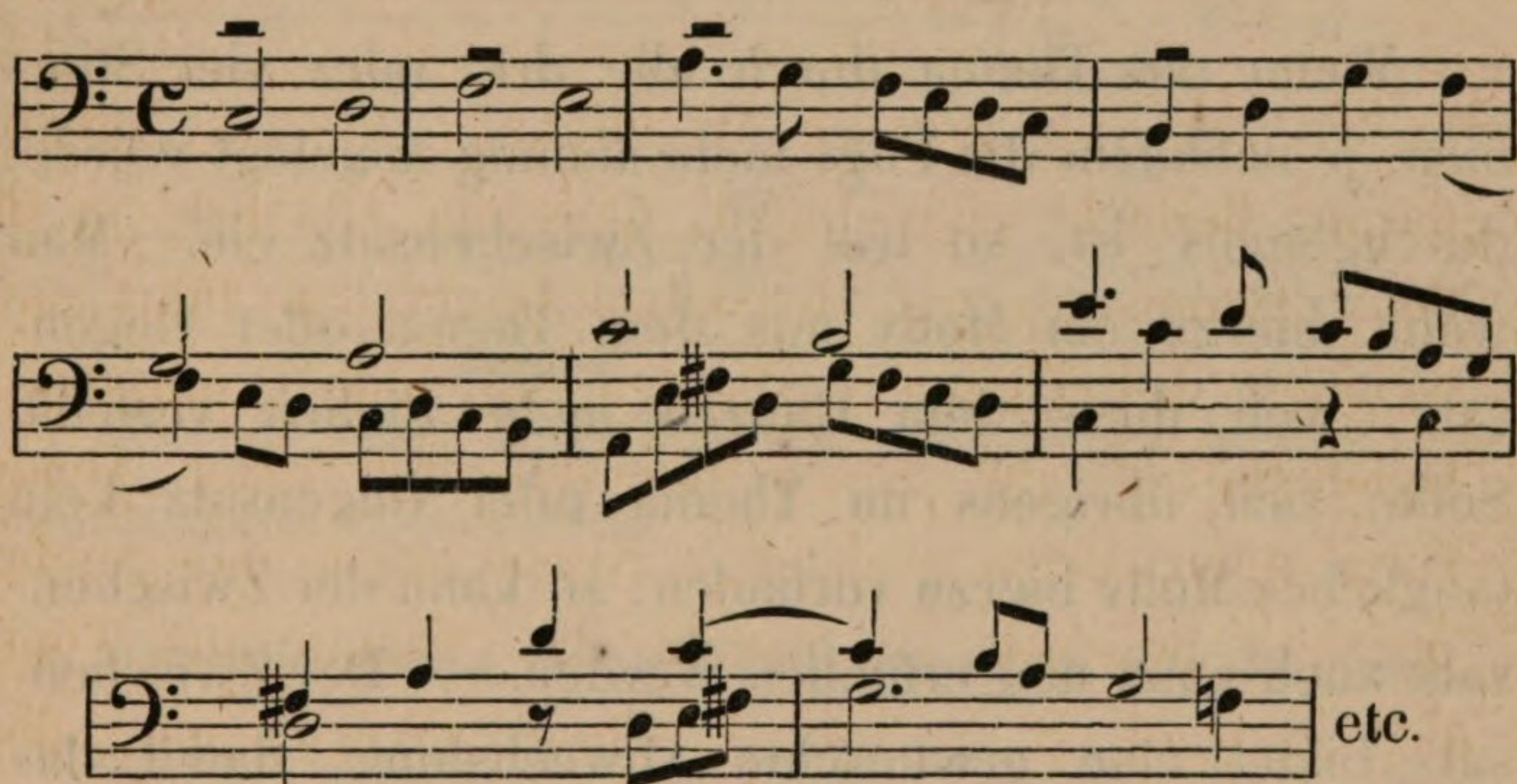
richtig.

Es ist von grosser Wichtigkeit, in der Antwort darauf Bedacht zu nehmen, dass der Gefährte in die Ober-Dominante mit denselben Intervallen führt, aus welchen das Thema bestanden hat, daher müssen in Gefährten oft die ersten Intervallstufen einer Aenderung unterworfen werden. Nimmt man das soeben gezeigte Beispiel, so besteht das Thema aus Tönen der 5. 6. 4. 3. 2. und 1. Stufe. Würde man dasselbe in der Antwort ohne Veränderung nachahmen, so würden mit Rücksicht auf die getheilte Octave, d. h. der Antwort auf die Ober-Dominante, die Intervallstufen ganz fehlerhaft ausfallen, während durch den Terzschrift am Anfange die Intervalle der Antwort auf der Ober-Dominante den gleichen Stufengang mit den Tönen des Themas erlangen, nämlich Tonica 6. 5. 4. 3. 2. 1. Stufe.

4. Der Gegensatz.

Wenn nun der Gefährte als Antwort auf das Thema beginnt, so darf der Führer nicht schweigen, sondern muss denselben mit einer neuen Melodie begleiten.

Diese Melodie, welche den Gefährten begleitet, sich ihm gleichsam entgegenstellt, ist nun der Gegensatz. Die Behandlung desselben geschieht grösstentheils nach Art des Contrapunctus floridus, des sogenannten verzierten Contrapunktes, und muss, da hierdurch eine Zweistimmigkeit entsteht, sorgfältig behandelt werden, darf jedoch das Thema nicht verdecken, z. B.:

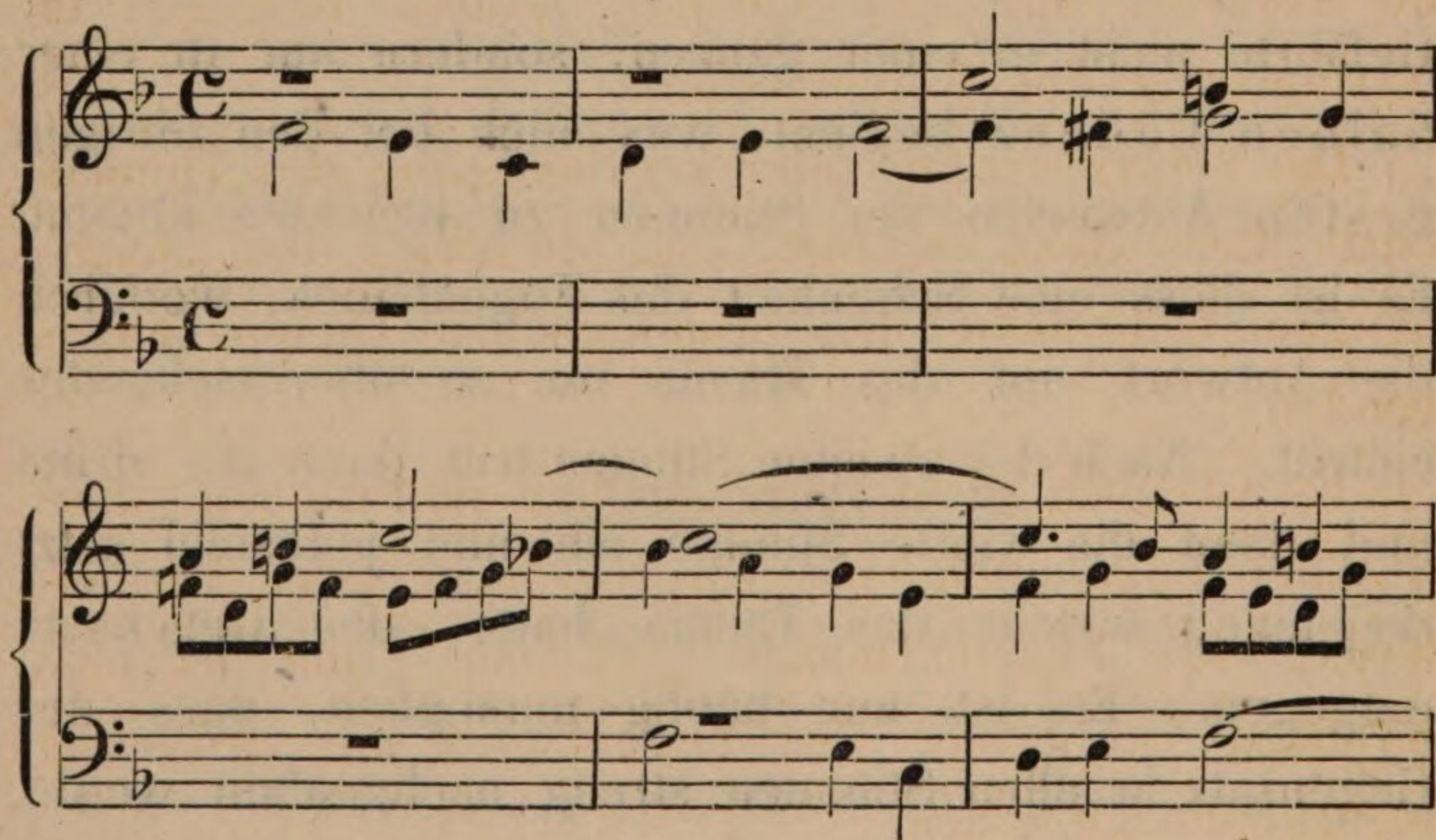


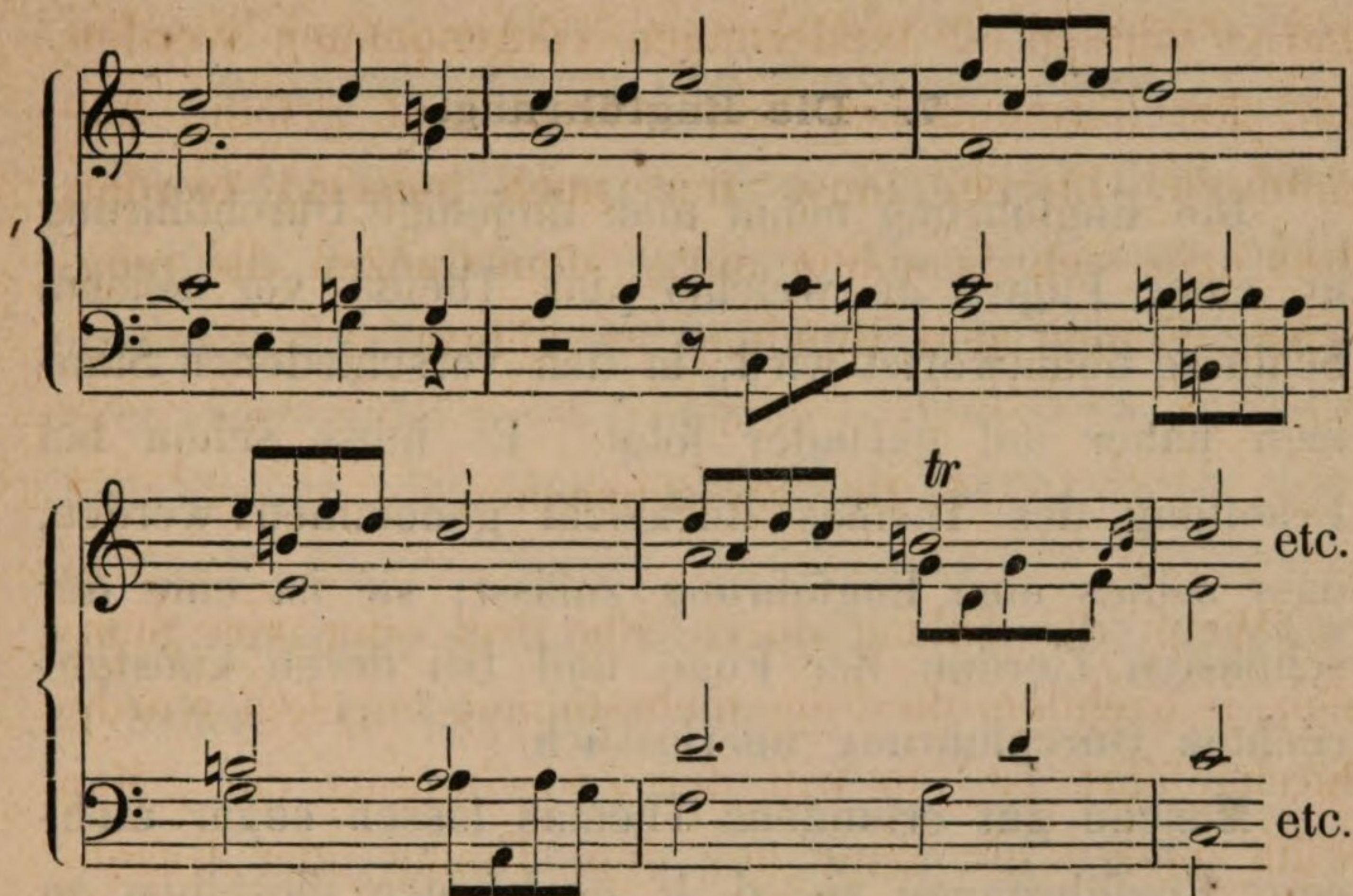
Die Synkope des Gegensatzes im vorliegenden Beispiele auf f geschieht aus dem Grunde, dass der Gefährte nicht in einer ganzen, sondern nur in einer halben Cadenz beginnt, was auch bei den übrigen ersten Antworten der Stimmen zu beachten kommt. Es ist diess eine Schönheit des Fugenbaues, wodurch die Antwort auf das Thema um so überraschender eintritt. Nach der zweiten Stimme tritt dann die dritte und dann die vierte Stimme ein und jedesmal setzt diejenige, welche das Thema hatte, den Gegensatz entgegen. Es ist nun häufig unmöglich, dass der Gegensatz in allen Stimmen streng nachgeahmt werde,

und es müssen oft Aenderungen vorgenommen werden, um den harmonischen Bau correct und gefällig aufzuführen; hierbei muss nur noch bemerkt werden, dass man sich bemühen muss, dem Ganzen die möglichste Einheit und Rundung zu geben.

5. Der Zwischensatz.

Wenn das Thema durch alle drei oder vier Stimmen, je nachdem die Fuge mehrstimmig angelegt wurde, durchgeführt ist, so tritt der Zwischensatz ein. Man wählt hierzu ein Motiv aus dem Thema oder Gegensatz, weil diess dem Ganzen mehr Einheit verleiht. Sollte sich übrigens im Thema oder Gegensatz kein taugliches Motiv hierzu vorfinden, so kann der Zwischensatz auch ganz neu erfunden werden. — Der Zwischensatz bildet eine erwünschte Abwechslung, damit das Ohr durch das öfter wiederholte Anhören des Themas nicht ermüdet werde, z. B.:





Hier ist der Zwischensatz aus einem Motive des Gegensatzes entnommen.

6. Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas.

Die Vergrößerung des Themas besteht darin, dass man die Dauer der Noten verlängert, d. h. aus halben ganze Noten, aus viertel halbe Noten u. s. w. macht; die Verkleinerung des Themas besteht hingegen in Verringerung des Notenwerthes.

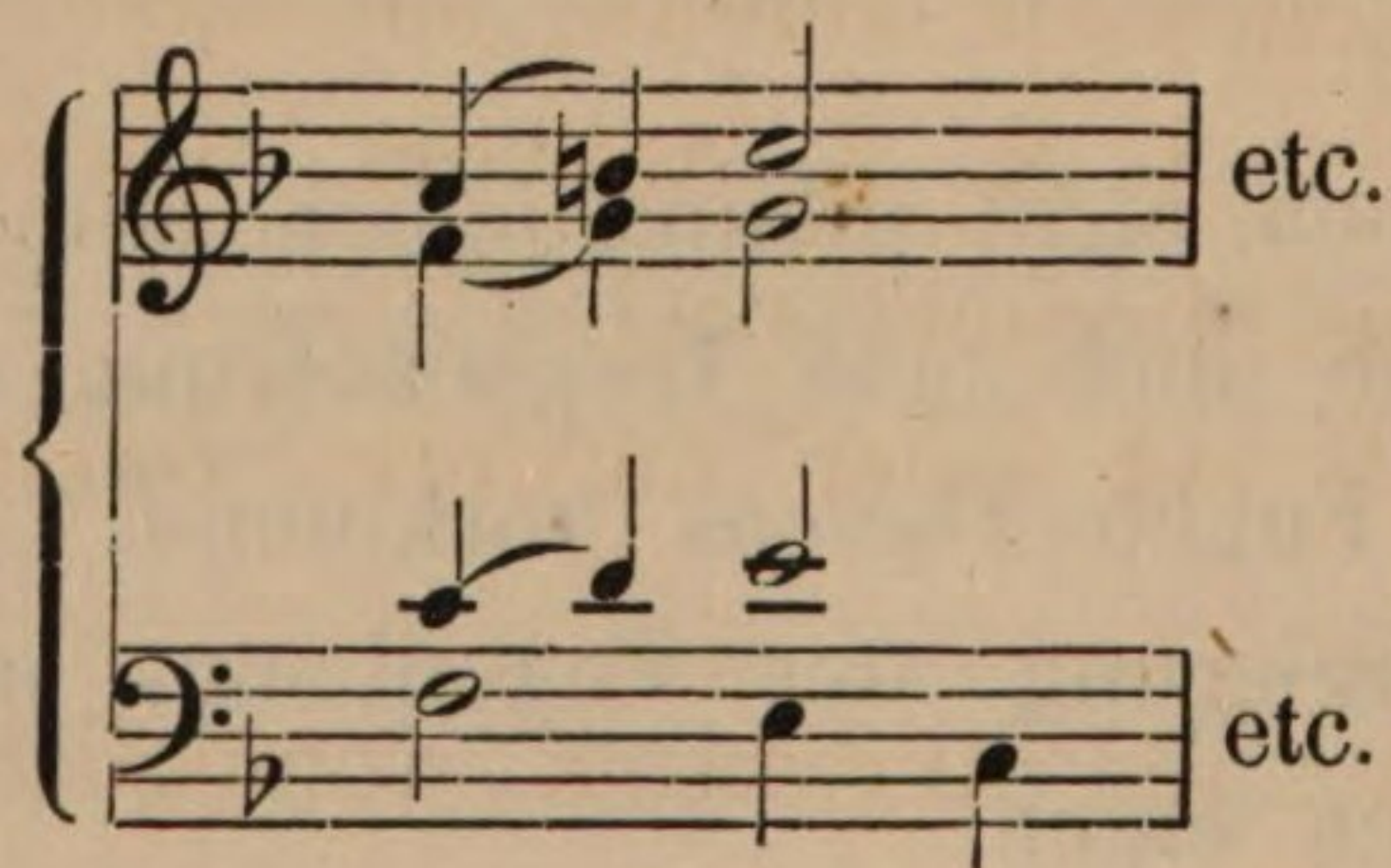
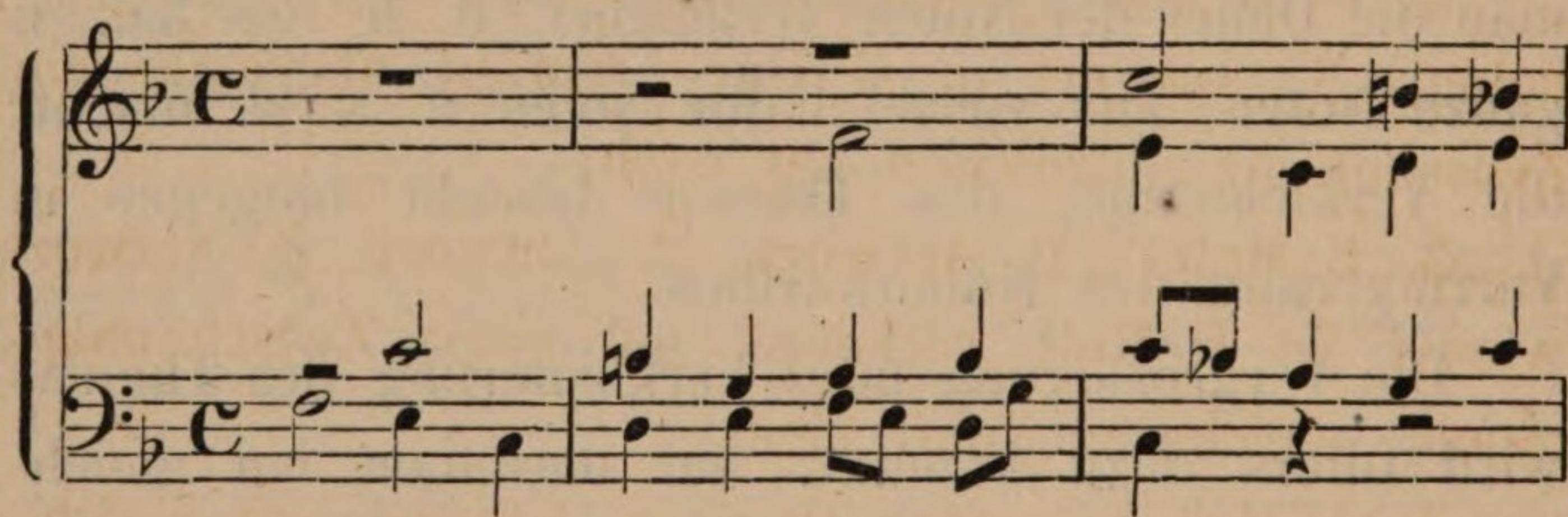
Die Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas wird öfters dazu benützt, um dieselben bei gleichzeitigem Gebrauche des ursprünglichen Themas anzuwenden.

Es ist eben nicht unumgänglich nothwendig, dass in einer Fuge auch eine Vergrößerung oder Verkleinerung des Fugen-Themas vorkommt, und ist eine derartige Verzierung des Fugenbaues nur grösseren Ausarbeitungen eigen.

7. Die Engführung.

Die Engführung nennt man diejenige Durchführung in einer Fuge, in welcher das Thema vor seinem Schlusse beantwortet wird, in den verschiedenen Stimmen näher auf einander folgt. Es muss schon bei Erfindung des Themas Rücksicht genommen werden, dass selbes eine Engführung zulässt; sie ist eine der schönsten Zierden der Fuge und bei deren kunstgerechten Durchführung unerlässlich.

Manche gut erfundene Themas lassen sogar mehrere Engführungen zu, d. h. es können dieselben an zwei oder noch mehreren Stellen eintreten und immer näher zusammenrücken; wir lassen hier die Engführung des unter Punkt 5. angeführten Fugen-Themas folgen:



8. Durchführung und Form der Fuge.

Bei der Durchführung einer Fuge soll doch eine Grundform beibehalten werden. Obgleich man nicht geradezu als Norm feststellen kann, welche Tonarten darin angewendet werden sollen, so sind doch gewisse Dispositionen der Dur- und Moll-Fugen durch den Gebrauch älterer Meister gewissermassen sanctionirt und der weniger Geübte wird wohl thun sich darnach zu halten. Es folgt hier eine

Disposition für eine Dur-Fuge in C.

1. Eintritt der Stimmen, nach dessen Beendigung: Repetition des Themas in derjenigen Stimme, welche damit begonnen hat, wozu die übrigen Stimmen den Gegensatz bilden.

2. in G-Dur. 1. Antwort, 2. Antwort (nach Belieben) 3. Antwort in G-Dur, worauf abermals ein Zwischensatz einzuleiten hat nach:

3. E-Moll. 1. Antwort, 2. Antwort, 3. Antwort wieder in E-Moll verknüpft mit einer Zwischenharmonie, welche modulirt nach

4. A-Moll mit einer einzigen Antwort, an welche sich ein Zwischensatz anreihet, ausmündend in

5. F-Dur. 1. 2. 3. Antwort, worauf eine Zwischenharmonie übergeht nach

6. D-Moll mit einer Antwort; Zwischensatz einlenkend, in

7. C-Dur, die Antworten womöglich mit halber

Engführung; hierauf abermals ein kurzer Zwischensatz, und

8. Letzte oder ganze Engführung mit unmittelbar darauffolgendem

9. Orgelpunkte, nach welchem sich das Thema gern als diejenige Stimme repräsentirt, welche mit dem Fugensatze begonnen hat, worauf der förmliche Schluss meistens nach einem kurzen Orgelpunkte auf der Tonica erfolgt.

Wir lassen hierauf folgen die Disposition einer Moll-Fuge in C-Moll:

1. Regelmässige Eintritte sammt Repetition, woran sich eine Zwischenharmonie knüpft, welche einlenkt

2. in die Mediente (Es-Dur) 2 bis 3 Antworten nach Belieben in verwandte Tonarten, Zwischenharmonien übergehend

3. in die Dominante (G-Moll) 2 beliebige Antworten, Zwischensatz übergehend in die

4. Septime B-Dur, 1. Antwort. Zwischensatz einlenkend in die

5. Tonica. Engführung, Orgelpunkt, Repetition, Schluss.

Anmerkung. Halbe Engführungen sind in Moll-Fugen nur dann gebräuchlich, wenn sie augenfällig im Thema begründet sind. Ganze Engführungen sollen angebracht werden.

Lassen sich dieselben nicht in Moll ausführen, so müssen sie in der nächst verwandten Dur-Tonart nach einem bei 4. eingeflochtenen Uebergange bewerkstelligt werden, worauf dann erst nach einer Zwischenharmonie Punkt 5, jedoch ohne Engführung folgt.

Bei kleineren Fugen-Durchführungen bleibt es die beste Form, wenn man in der Tonica beginnt, die Antworten regelmässig folgen lässt, sich dann mit einem Zwischensatze in die Ober-Dominante bewegt und zurück nach der Tonica kehrt, wo die Engführung beginnt und nach einem kurzen Orgelpunkte in der Ober-Dominante in der Tonica schliesst.

Es ist im Allgemeinen zu berücksichtigen, dass zu rasche Wendungen und unmotivirte Modulationen stets verwerflich sind.

8. Der Orgelpunkt.

Am Schlusse einer Fuge wird immer der Orgelpunkt angebracht und ist bei regelrechter Ausführung stets von grosser Wirkung. — Wir haben denselben bereits kennen gelernt. Seine Zierde besteht darin, dass der Bass auf der Dominante (manchmal auch auf der Tonica) ruht, während die Haupt-Motive des Themas oder der Gegenharmonie in Nachahmungen und Verschlingungen wieder erscheinen und vorüberziehen, bis endlich das Ganze im Schlusse der Tonica seine Ruhe und Befriedigung findet.

Das Studium meisterhaft gearbeiteter Fugen, wie solche Händel, Bach, Albrechtsberger, Mozart, Haydn, Beethoven u. a. m. geschaffen haben, lässt die Schönheiten dieser höchsten Zierde musikalischer Kunst recht lebhaft vor die Augen treten und ist dieses der einzige richtige Weg, der jeden wahrhaft Kunstbessenen die Geheimnisse dieser Kunst offenbart, daher auch auf das Wärmste empfohlen wird.

Wir lassen hier zum Schlusse das Beispiel einer in kleinerer Durchführung ausgearbeiteten Fuge folgen.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8. 9.

10. 11. 12.

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and common time (C). It consists of 12 measures, numbered 1 through 12. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 1 is the main theme in the right hand, starting on G4. Measure 2 is a whole rest in the right hand and a whole note B-flat3 in the left hand. Measure 3 is a whole rest in the right hand and a whole note D4 in the left hand. Measure 4 is a whole rest in the right hand and a whole note E-flat4 in the left hand. Measure 5 is a whole rest in the right hand and a whole note F4 in the left hand. Measure 6 is a whole rest in the right hand and a whole note G4 in the left hand. Measure 7 is a whole rest in the right hand and a whole note A4 in the left hand. Measure 8 is a whole rest in the right hand and a whole note B4 in the left hand. Measure 9 is a whole rest in the right hand and a whole note C5 in the left hand. Measure 10 is a whole rest in the right hand and a whole note B4 in the left hand. Measure 11 is a whole rest in the right hand and a whole note A4 in the left hand. Measure 12 is a whole rest in the right hand and a whole note G4 in the left hand. The score is a simple harmonic exercise, likely for teaching purposes.

13. 14. 15.

Measures 13, 14, and 15 of a musical piece. The notation is in treble and bass staves, with a key signature of one flat (B-flat). Measure 13 shows a whole note in the treble and a half note in the bass. Measure 14 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 15 shows a half note in the treble and a half note in the bass.

16. 17. 18. 19.

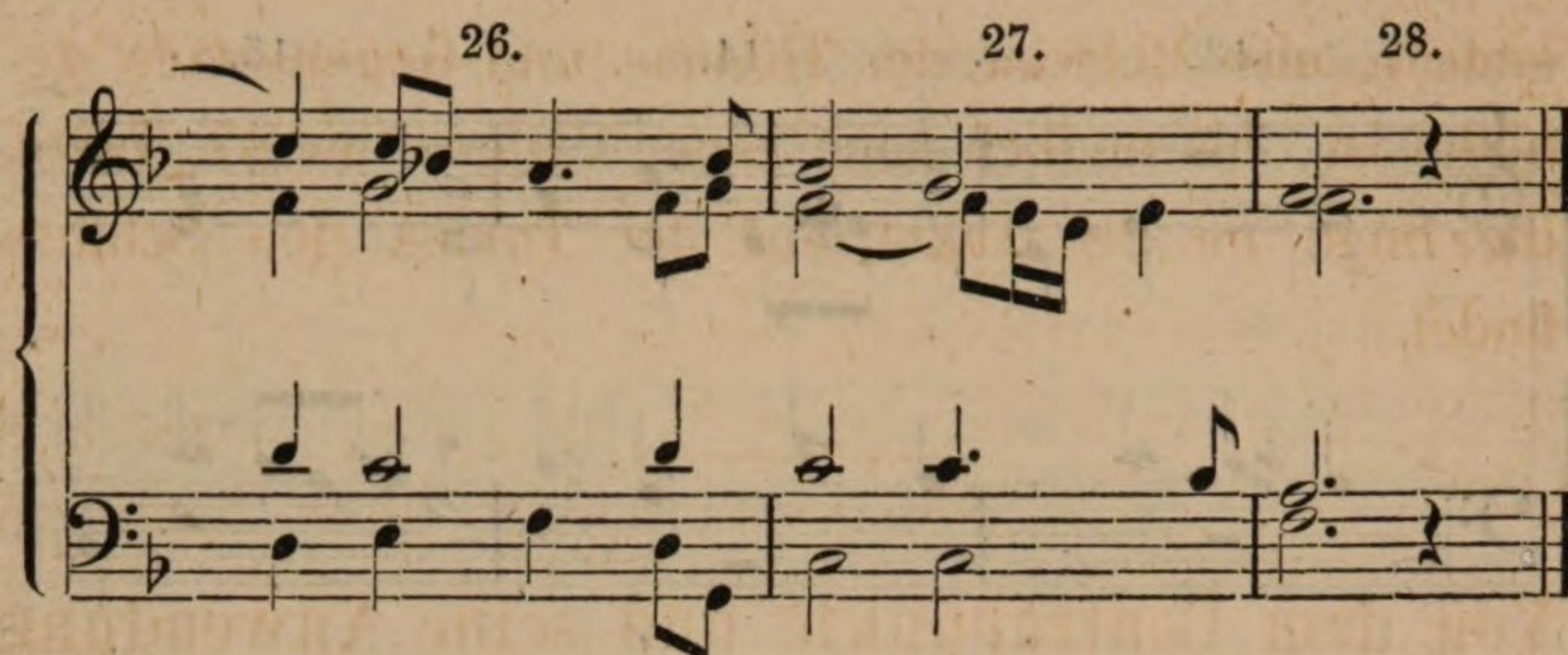
Measures 16, 17, 18, and 19 of a musical piece. The notation is in treble and bass staves, with a key signature of one flat (B-flat). Measure 16 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 17 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 18 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 19 shows a half note in the treble and a half note in the bass.

20. 21. 22.

Measures 20, 21, and 22 of a musical piece. The notation is in treble and bass staves, with a key signature of one flat (B-flat). Measure 20 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 21 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 22 shows a half note in the treble and a half note in the bass.

23. 24. 25.

Measures 23, 24, and 25 of a musical piece. The notation is in treble and bass staves, with a key signature of one flat (B-flat). Measure 23 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 24 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 25 shows a half note in the treble and a half note in the bass.



Wenn wir diese Fuge aufmerksam durchgehen, so finden wir folgendes: Takt 1 und 2 ist das kurze Fugenthema (Dux, Führer), welches der Alt beginnt, im Takte 3 und 4 erscheint im Sopran die Antwort in der Ober-Dominante (Gefährte, Comes), während in denselben Takten im Alt der Gegensatz beginnt, im 5. und 6. Takte nimmt der Bass die Antwort in der Tonica auf und Sopran und Alt führen den Gegensatz, im 7. Takte tritt der Tenor mit der Antwort in die Ober-Dominante ein und führt sie im 8. Takte zu Ende, wo dann die Zwischenharmonie im Basse aus Motiven des Gegensatzes beginnt und auch in den übrigen Stimmen in den Takten 9, 10 und 11 aufgenommen wird, bis dieselbe im 12. Takte mit einer Halb-Cadenz in der Ober-Dominante schliesst und das ursprüngliche Thema wieder vom Tenor gebraucht wird und die halbe Engführung in den Takten 12, 13, 14, 15 und 16 ausgeführt, erscheint. Takt 17 ist eine ganze Cadenz, die zur Tonica führt, worauf im Takte 18 die ganze Engführung beginnt, welche mit dem 21. Takte beendet ist und worauf der Orgelpunkt im 22. Takte auf der Ober-Dominante

eintritt, aus Motiven des Themas und Gegensatzes gebildet ist, bis endlich nach einer Cadenz im 27. Takte, die Fuge im 28. Takte auf der Tonica den Schluss findet.

Von dem Contrapunkte und seine Anwendung in der Musik.

Wie viele Gattungen des Contrapunktes bestehen, haben wir bereits kennen gelernt und erfahren, dass eigentlich nur der zusammengesetzte oder verzierte Contrapunkt (*contrapunctus floridus*) das tauglichste Material zu längeren Durchführungen darbietet und nur diese Form ist es, die man heut zu Tage Contrapunkt nennen kann.

Um nun den Contrapunkt mit Gewandheit, Sicherheit, Ungezwungenheit und kräftiger Wirkung gebrauchen zu können, muss man nun die eben erwähnte Gattung desselben als diejenige, welche den eigentlichen Contrapunkt im ausgedehnten Sinne des Wortes liefert, nach folgenden zwei Hauptformen und zwar:

1. als abhängigen (bedingten) Contrapunkt, dem eine Richtschnur zum Grunde liegt (*Choral*, *Cantus firmus*) und

2. als unabhängigen (freien) Contrapunkt, ohne *Cantus firmus*, bearbeiten lernen.

a) Nach den Vorschriften des alten diatonisch-harmonischen Styles,

b) in der Schreibart des diatonisch-variirten Ton-systems und

c) nach den Freiheitszugeständnissen des heutigen, unendlich ergiebigen diatonisch-chromatischen Tongeschlechtes; jede dieser Schreibarten wird in 2, 3, 4 und noch mehr Stimmen ausgeübt.

1. a) Der abhängige Contrapunkt als Oberstimme nach den Vorschriften des alten diatonisch-harmonischen Tonsystems.

Hier ist zu merken:

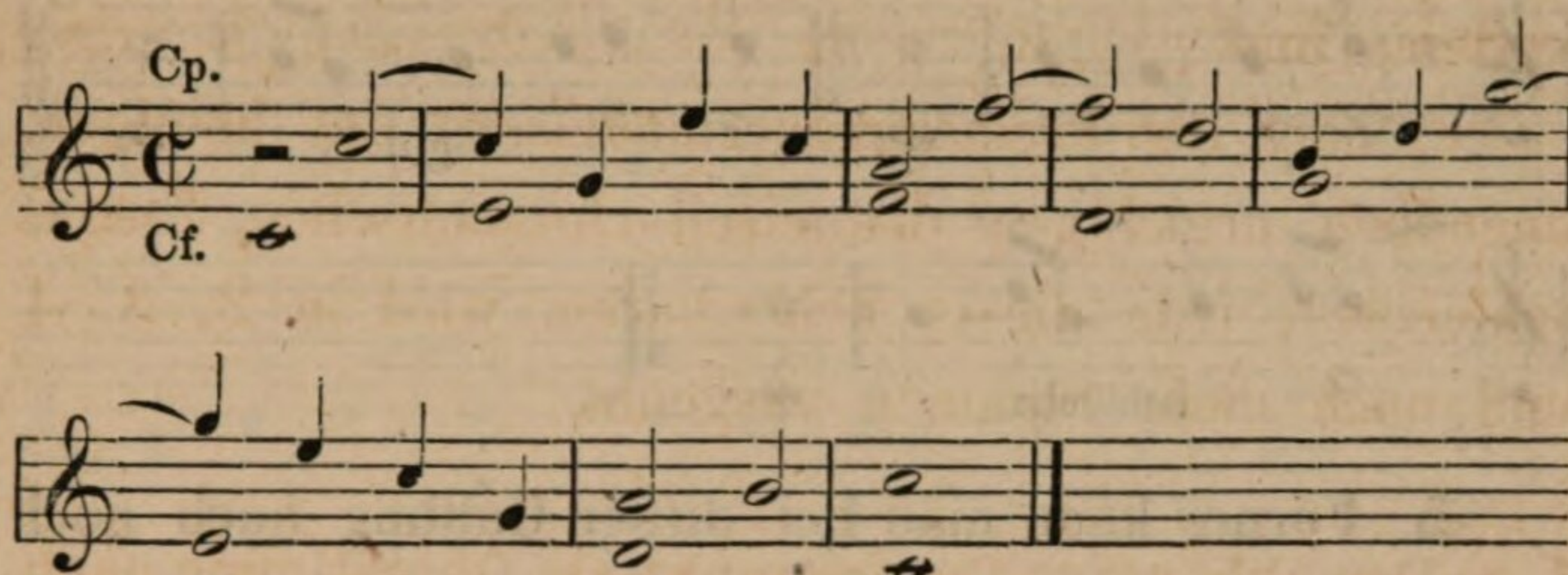
1. Der Contrapunkt wird nach dem heut zu Tage üblichen Scalensystem (daher diatonisch) so verfertigt, dass nur die 1., 2. und 3. Art des einfachen Contrapunktes dabei vermengt erscheint.

Der 1. und letzte Takt hat meistens eine ganze Note, obwohl der Anfang nach Belieben mit einer Pause, mit 2 halben und auch in Viertelnoten (also ganz nach eigenem Ermessen und Geschmack) geschehen kann.

2. Alle hier vorkommenden contrapunktischen Noten müssen — auch wenn sie als Bindungen erscheinen — nur Consonanzen sein; nämlich: Quinten, Octaven, Terzen, Decimen, Sexten; andere Intervalle sind untersagt.

3. Die vorletzte oder Cadenz-Note des Chorals erhält die reine Quinte und grosse Sexte nach dem Contrapunkte zweiter Gattung.

Beispiel:



b) Der abhängige Contrapunkt als Oberstimme in diatonisch-variirter Schreibart.

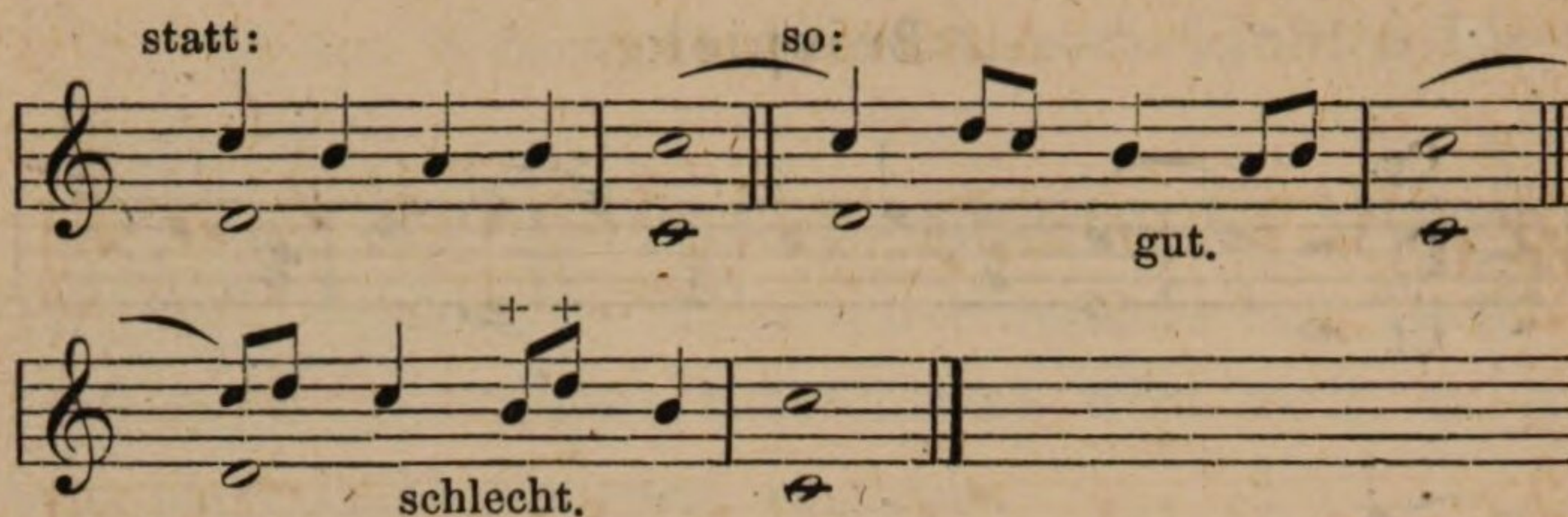
Regeln:

1. Der Contrapunkt wird im diatonischen Scalen-system nach der 2., 3. und 4. Art abwechselnd verfertigt; die 1. Art kommt nur im allerletzten Takte vor; der Anfang steht dem Belieben frei.

2. Die Thesis kann eine con- oder dissonirende Bindung, welche letztere ihren geregelten Gang abwärts in die nächste Stufe nehmen muss, erhalten; ist die Thesis bindungsfrei, so muss sie stets eine consonirende sein.

3. Freie Dissonanzen sind nur im regelmässigen Durchgange bei Anwendung der 3. Gattung erlaubt.

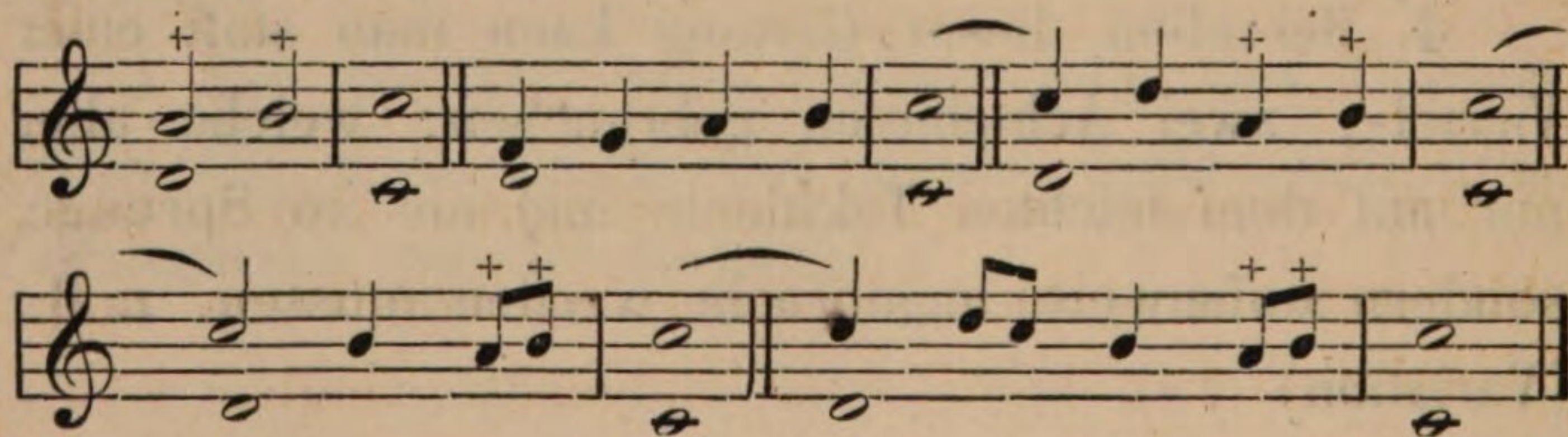
4. Bei eben dieser Gattung kann man statt einer Viertel-, zwei Achtelnoten gebrauchen, welche aber nur auf dem leichten Takttheile und nie im Sprunge, sondern stufenweise angebracht werden müssen, z. B.: (Variation)



5. Ferner kann man bei dieser Gattung auch noch vor der natürlichen Auflösung einer Dissonanz in eine andere harmonische Note auf- oder abwärts springen, und dann erst die gehörige Auflösungsnote entweder gleich, oder nach vorher eingeschobener Tux'scher Wechselnote (welche ebenfalls harmonisch sein muss) folgen lassen, z. B.:



Die Cadenz-Note des Chorals kann auf verschiedene Art (nach der 2., 3. und 4. Gattung und mit Variation) bearbeitet werden; doch müssen die zwei letzten Noten des Taktes, sie mögen von kurzer oder längerer Dauer sein, immer nur die grosse Quinte und Sexte vorstellen, z. B.:

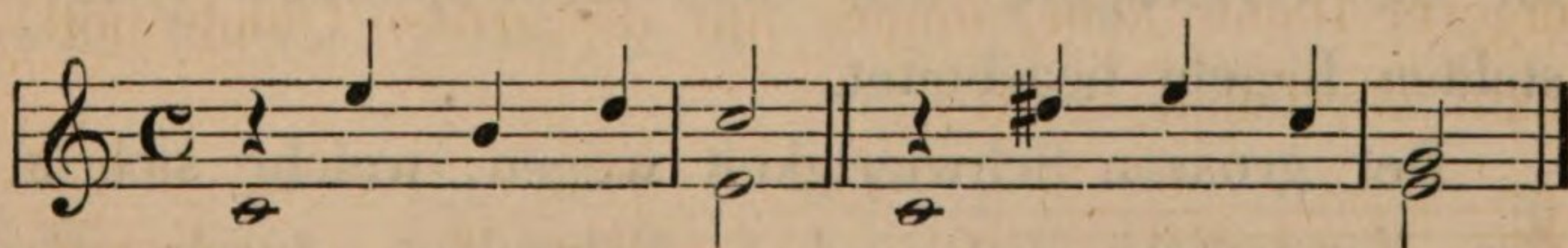


Ausarbeitung.



c) Der abhängige Contrapunkt als Oberstimme in diatonisch chromatischer Schreibart.

Alle Regeln des vorigen Abschnittes haben auch hier ihre Gattung für die wesentliche Behandlung des Contrapunktes, mit dem einzigen, aber sehr weit reichenden Unterschiede: dass man hier, wo dort z. B. nur Consonanzen und diatonische Intervallen erlaubt waren, alle chromatischen Tonverbindungen — also verminderte und übermässige Intervalle — (jedoch unbeschadet ihrer natürlichen Auflösungen) — ohne Bedenken gebrauchen kann. Auch können dissonirende Intervalle, — wenn sie die Melodie nicht beeinträchtigen, unvorbereitet oder sprungweise eintreten und auf einander folgen, wie z. B.:



Die Variation, welche hier in lauter Achtel- und auch noch in andern kleineren Notengattungen und Figuren bestehen kann, muss möglichst sangbar sein.

Ausarbeitung.

Cp.

Cf.

oder:

Cp.

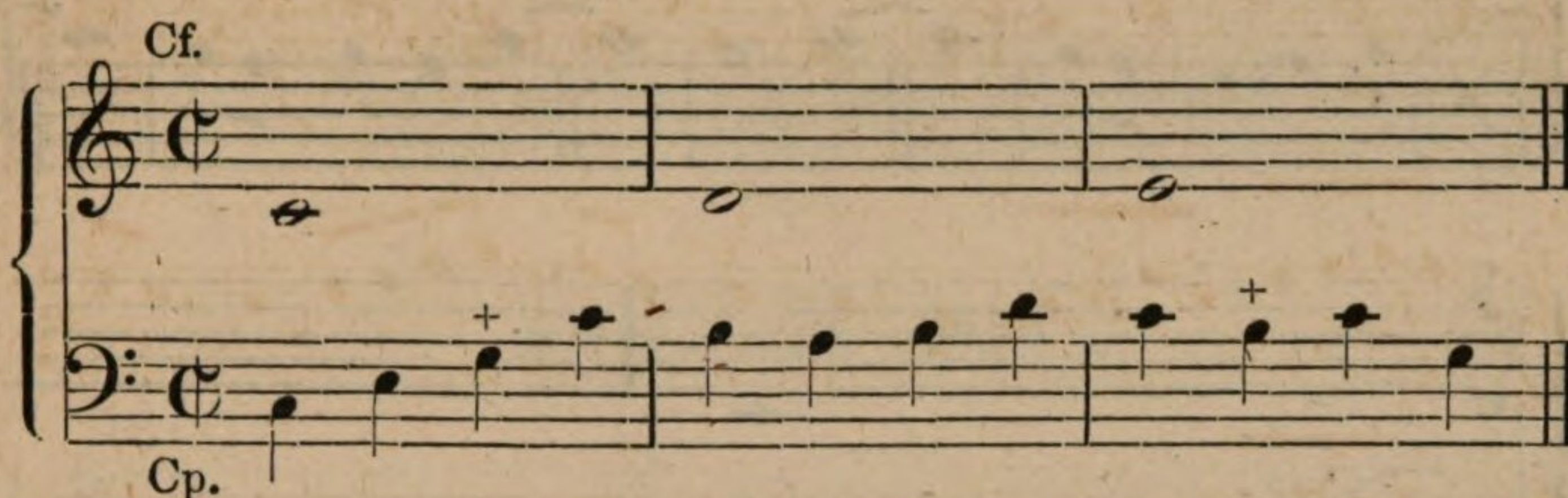
Cf.

Der abhängige Contrapunkt als Unterstimme.

Dieser wird in allen drei Schreibarten nach den für die Verfertigung des Ober-Contrapunktes festgestellten Regeln bearbeitet.

Der grossen Schwierigkeit wegen, welche sich in der harmonisch-diatonischen Schreibart durch den Zwang, stets nur Consonanzen anzubringen — ergeben würde, ist der Gebrauch der reinen, frei angeschlagenen Quarte gestattet; ebenso kann auch die kleine

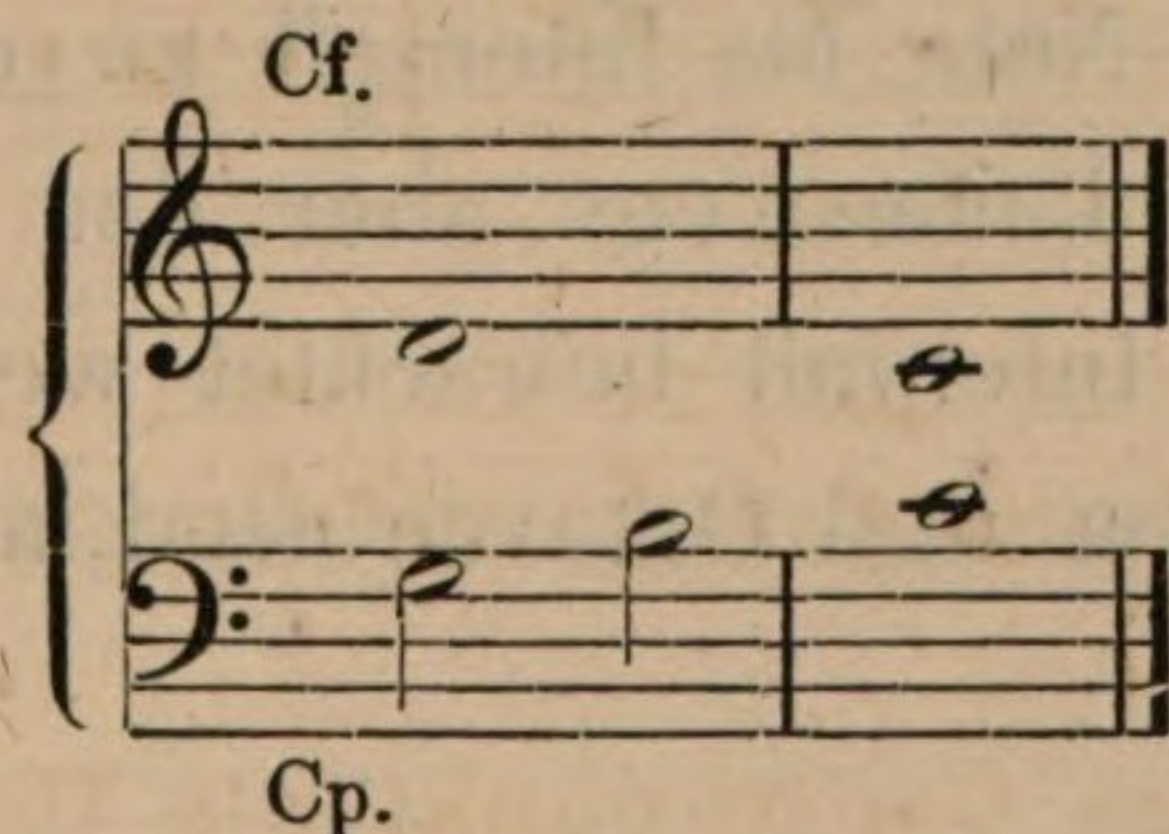
Quinte, entweder frei oder in regulärem Durchgange erscheinen, z. B.:



Anmerkung. Die Quarte darf auf allen Takttheilen, nur niemals auf der Thesis — die kleine 5. aber kann überall erscheinen.

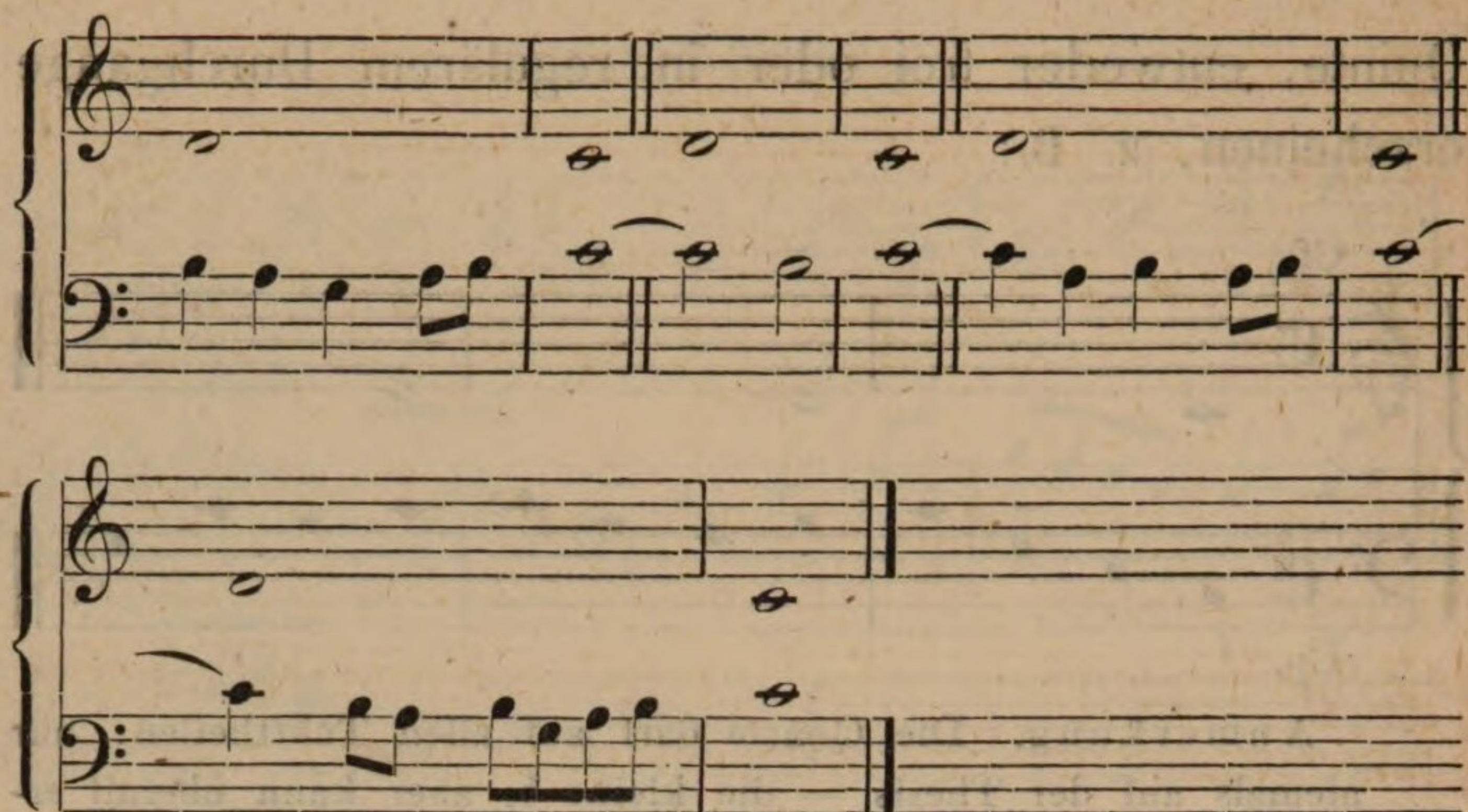
Der vorletzte Takt des Chorals wird auf folgende Art bearbeitet:

a) In der diatonisch-harmonischen Schreibart mit der reinen 5. und kleinen 3, welche immer mit dem Choral in den Einklang zusammenfließt, z. B.:



b) Im diatonisch-variirten oder im diatonisch-chromatischen Styl kann man den Cadenzen verschiedene Formen geben, z. B.:



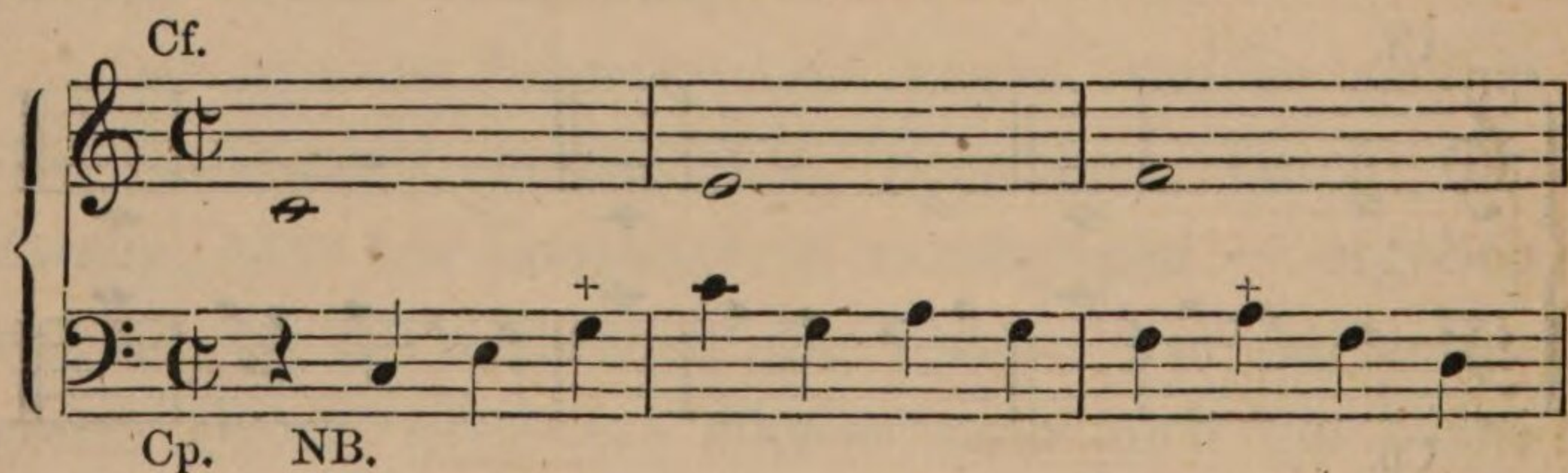


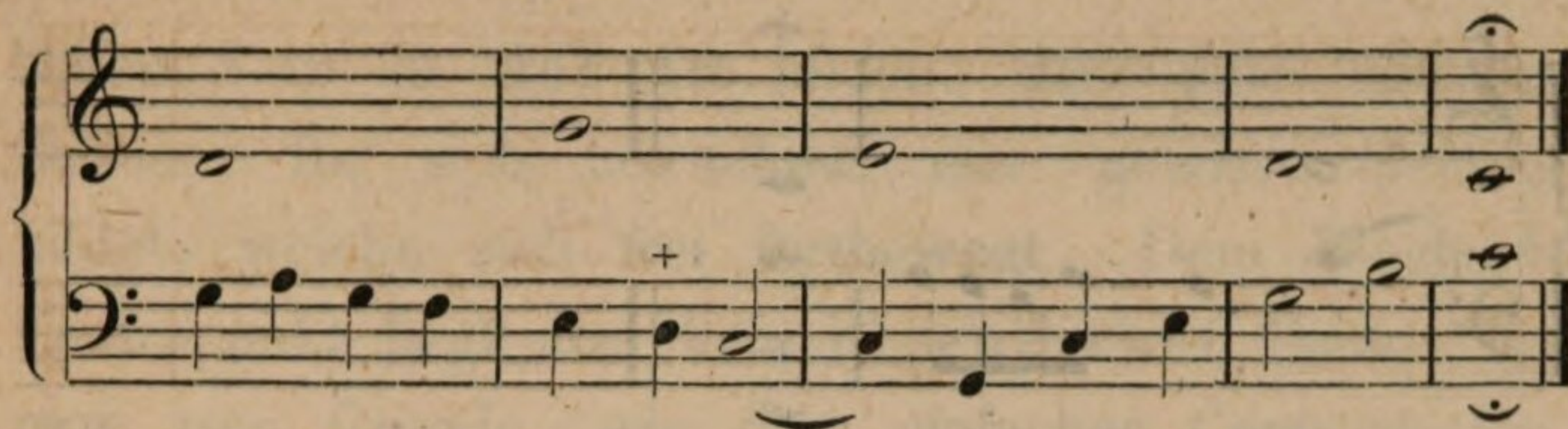
Aus allen diesen Beispielen ist ersichtlich, dass die eigentliche Cadenz immer nur durch die kleine 3 herbeigeführt wird, was im zweistimmigen Contrapunkt für die Unterstimme als Regel beizubehalten ist.

In diesem Contrapunkte ist nicht zu vergessen, dass die Choral-Note als Intervall zu den contrapunktirenden Tönen, keineswegs aber der Contrapunkt zu dem Choral als Intervall betrachtet werden müsse. — Verdeckte Quinten und Octaven sind auch hier untersagt.

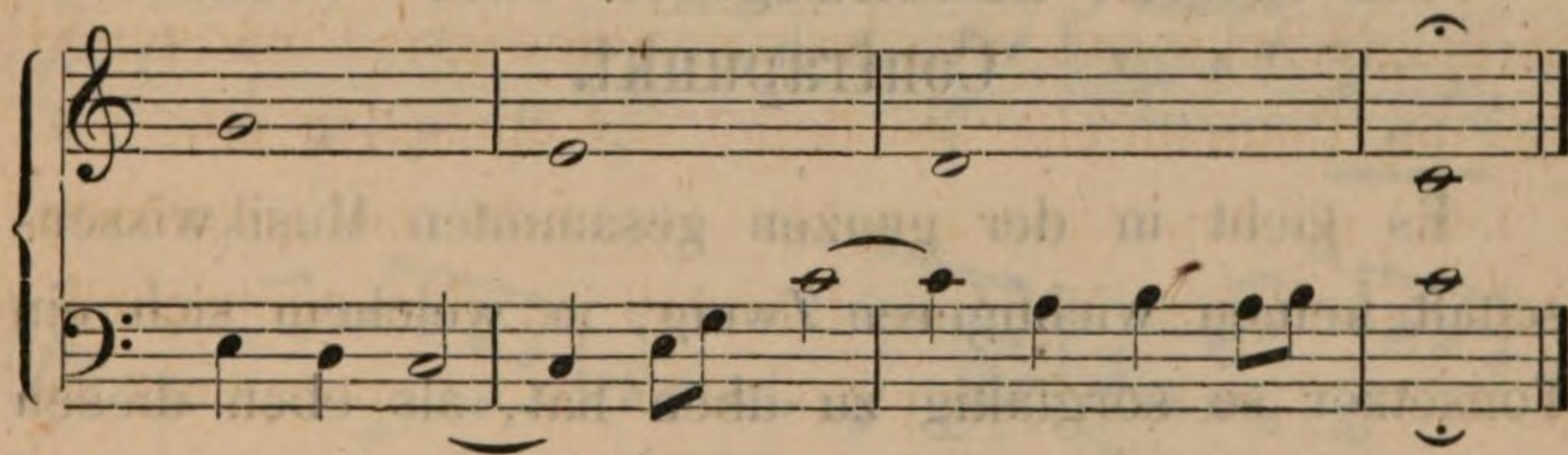
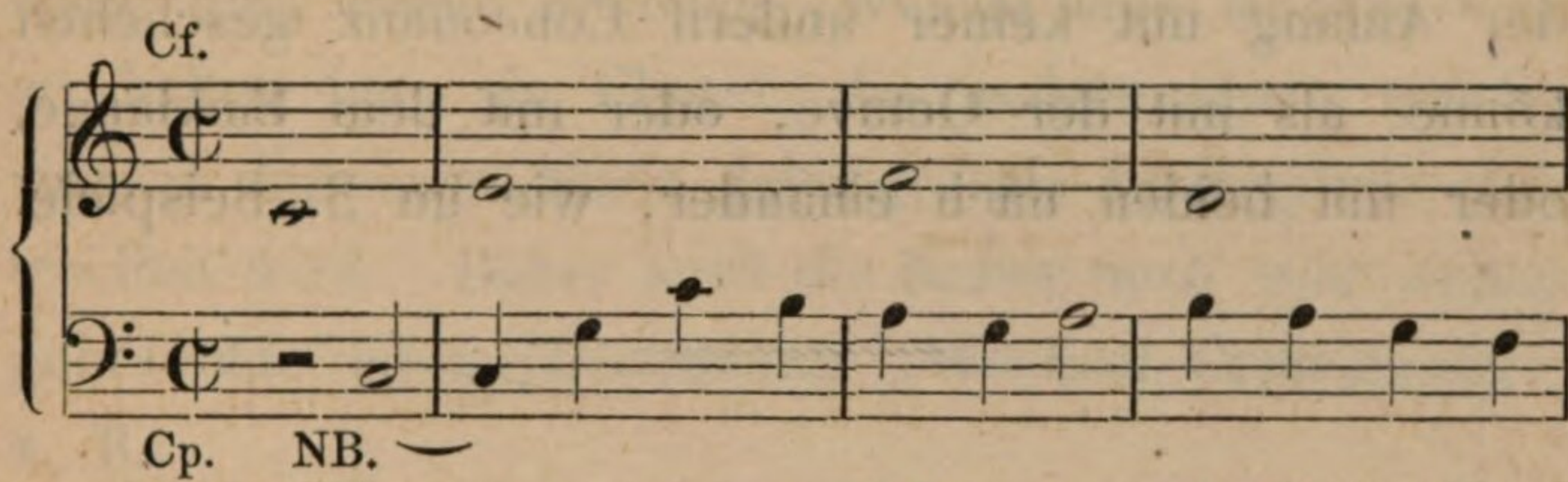
Ausarbeitungen.

Harmonisch-diatonisch.

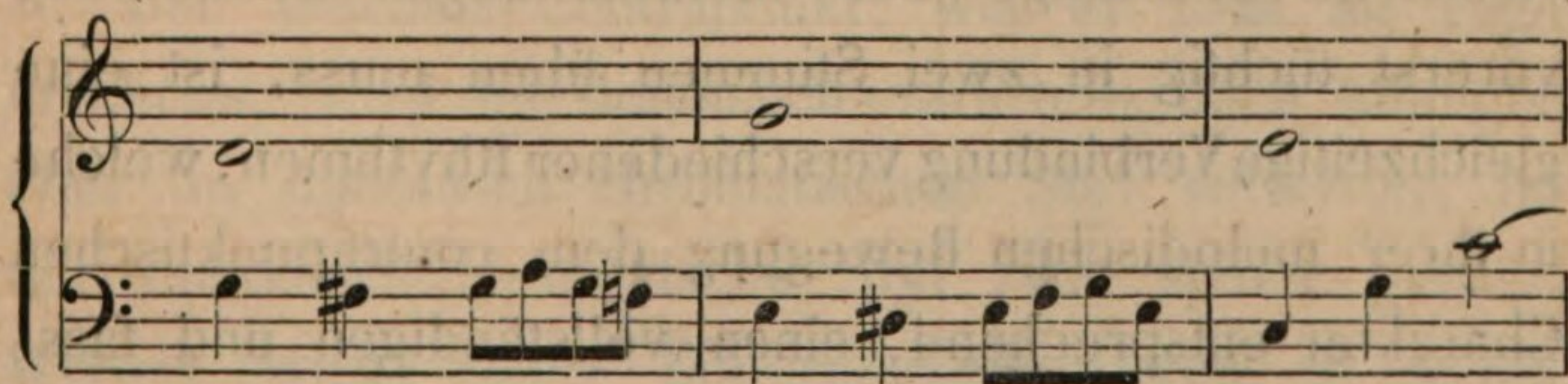
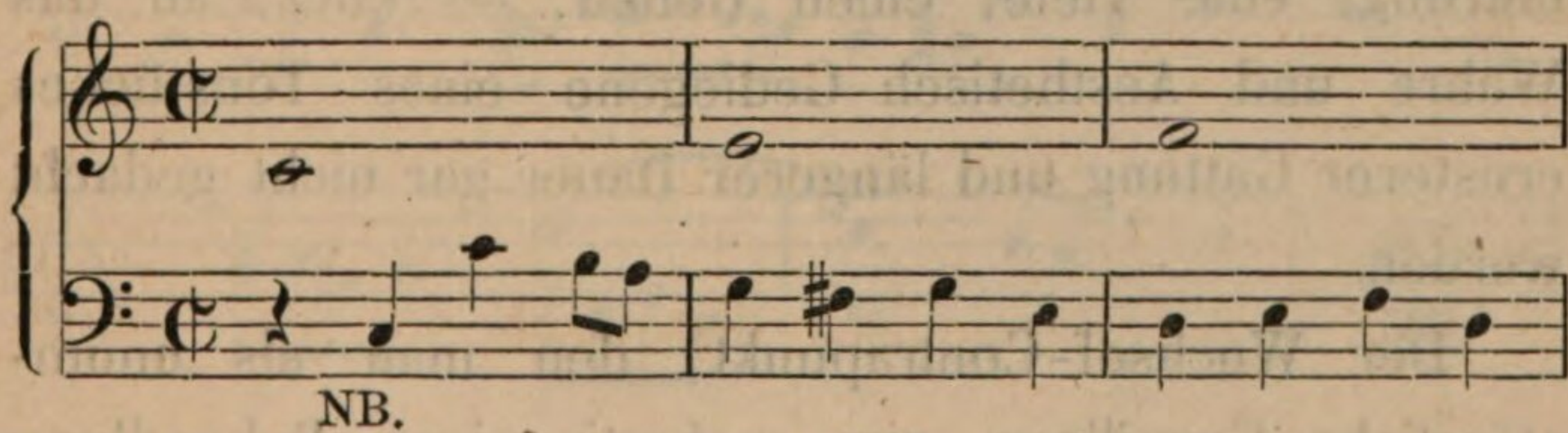




Harmonisch - variirt.



Diatonisch - chromatisch.





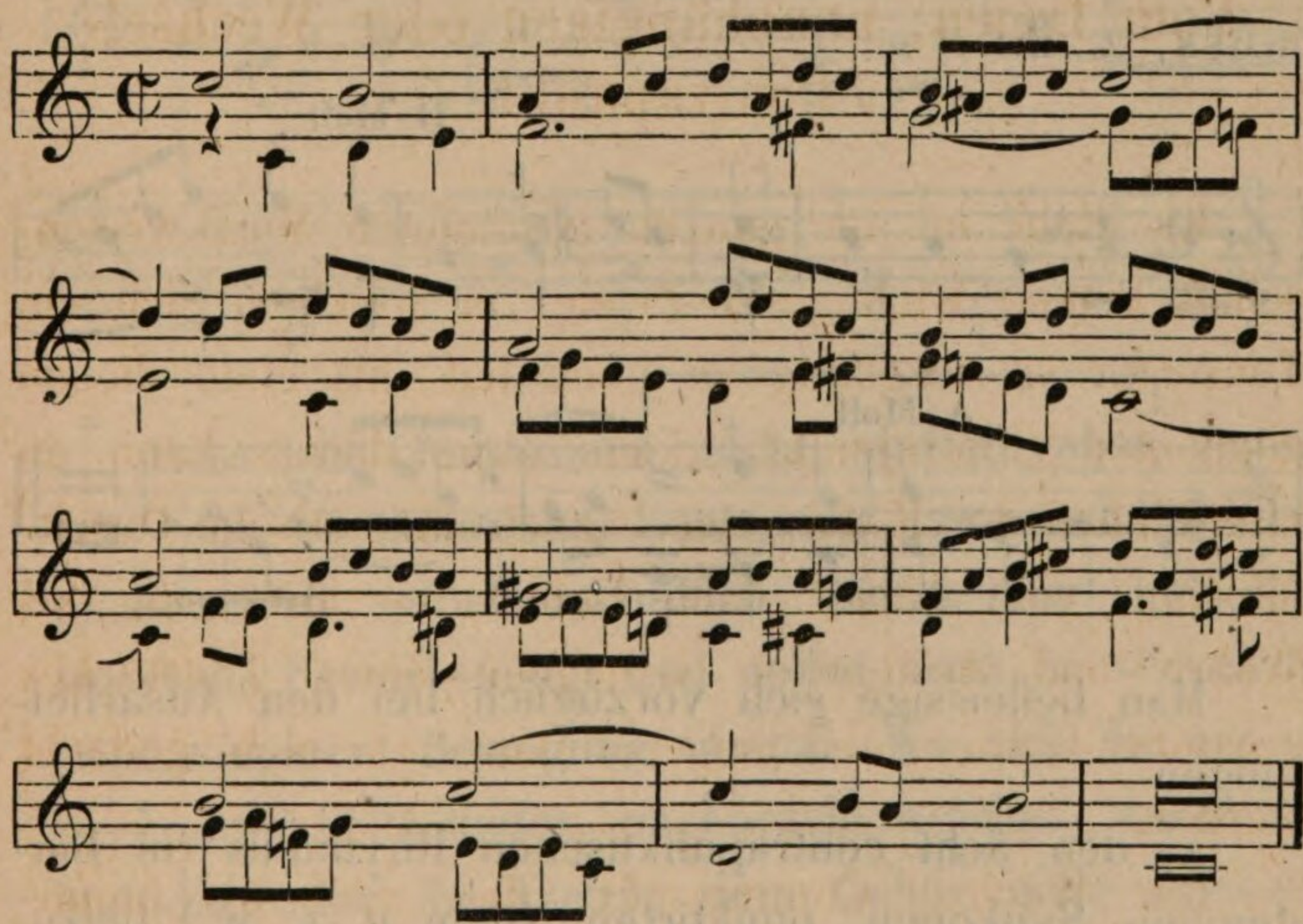
Das NB. in allen drei Beispielen zeigt an, dass der Anfang mit keiner andern Consonanz geschehen könne, als mit der Octave, oder mit dem Einklange, oder mit beiden nach einander, wie im 3. Beispiele.

Vom freien, unabhängigen oder Wechsel-Contrapunkt.

Es giebt in der ganzen gesammten Musikwissenschaft keinen wichtigeren Zweig, in welchem sich ein Tonsetzer so sorgfältig zu üben hat, als eben diesen genannten Contrapunkt; denn ohne diesen kann an eine Einheit der Ideen, eine logisch-thematische Durchführung, eine Tiefe, einen Gehalt, — kurz, an das Wahre und Aesthetisch-Gediegene eines Tonstückes ernsterer Gattung und längerer Dauer gar nicht gedacht werden.

Der Wechsel-Contrapunkt, den man als unumstössliche Grundlage zur mehrstimmigen Behandlung vorerst tüchtig in zwei Stimmen üben muss, ist eine gleichzeitige Verbindung verschiedener Rhythmen, welche in ihrer melodischen Bewegung dem contrapunktischen Charakter entsprechend, einen vollständigen und fass-

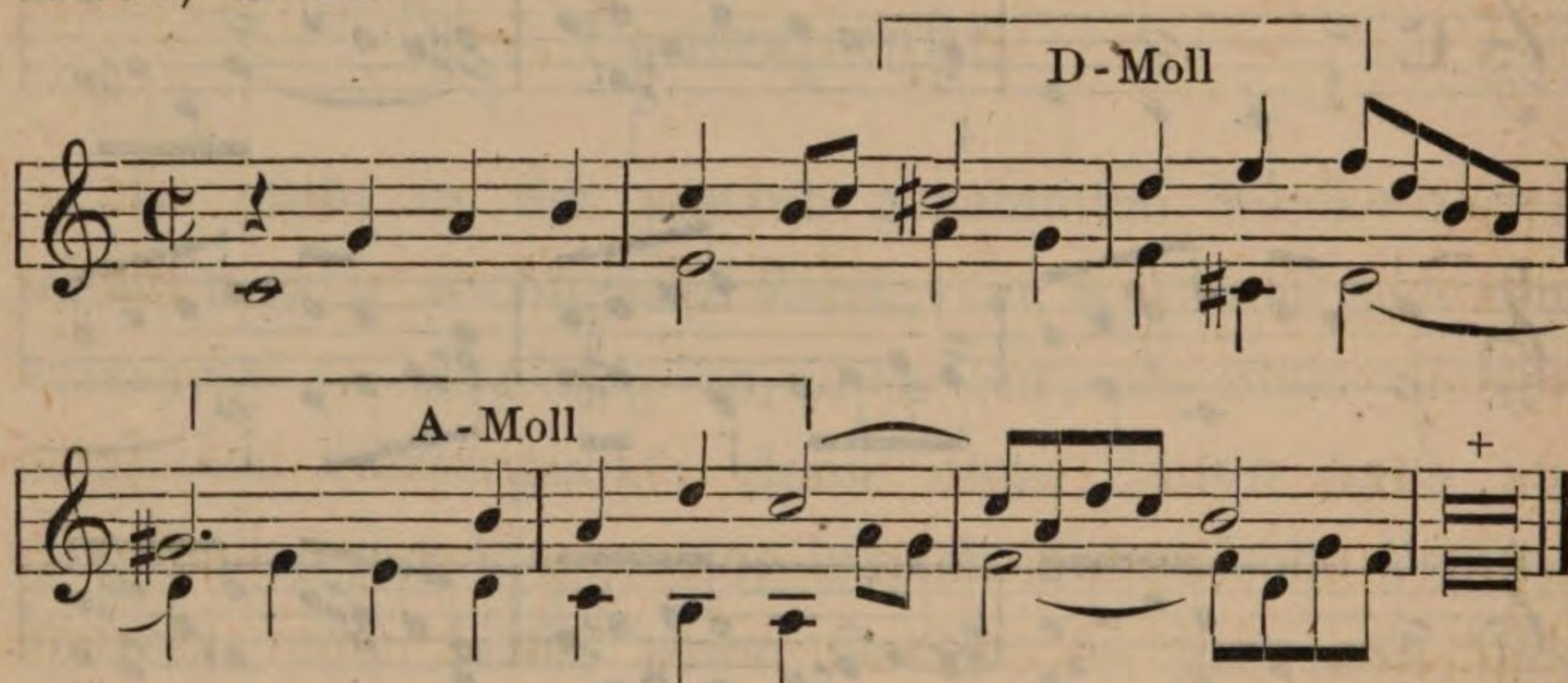
lichen Satz in der Art bilden, dass jede einzelne Stimme, für sich betrachtet, eine gewisse Melodie bildet, welche sich frei fortbewegt. Dem Wechsel-Contrapunkt liegt also kein eigentlicher Cantus firmus zum Grunde, wie dem einfachen Contrapunkte, sondern beide Stimmen üben dieses Geschäft wechselseitig aus, indem diejenige, welche eine längere Note zu halten hat, als Choral, die andere aber, welche sich in kürzeren Noten bewegt, als Contrapunkt betrachtet wird. Daher auch die bisher noch sehr selten gebrauchte richtige Benennung: „Wechsel-Contrapunkt.“
z. B.:



Der Wechsel-Contrapunkt, wie er heut zu Tage erscheint, wird im diatonisch-variirten, noch häufiger aber im diatonisch-chromatischen Styl verfertigt, da der diatonisch-harmonische Styl (wie später gezeigt werden wird) seiner Einförmigkeit wegen zu wenig

Abwechslung darbietet. Die Regeln hierzu bleiben dieselben, wie sie für die Bearbeitung der verschiedenen Gattungen des abhängigen Contrapunktes gegeben sind, und erleiden nur in sofern eine Ausnahme dass man im Wechsel-Contrapunkte

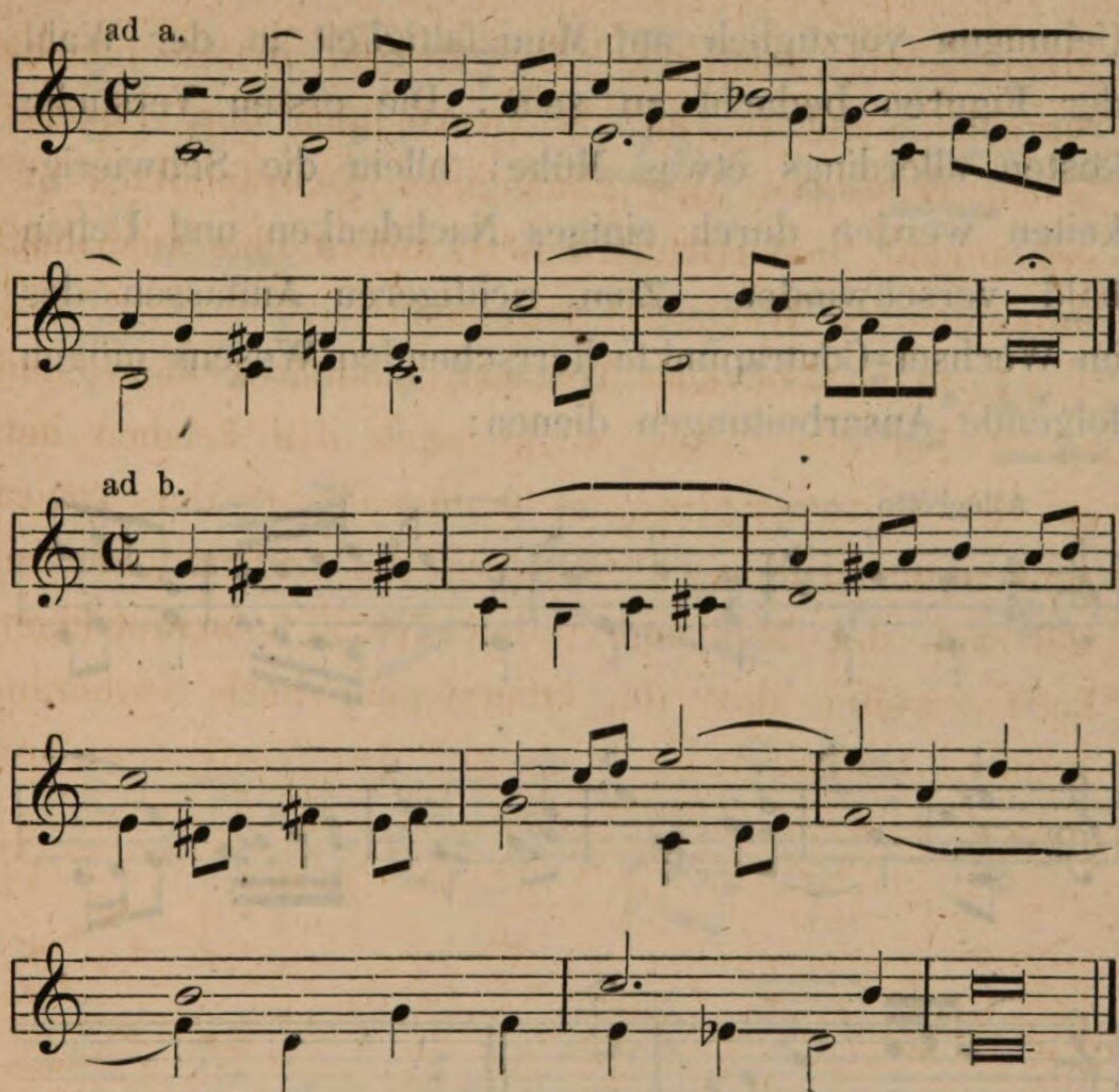
1. in verschiedene Tonarten moduliren kann, und
2. bei der Cadenz sogar auch die Freiheit hat, in der Unterstimme nicht immer auf der Tonica schliessen zu müssen, sondern die Cadenz eben so gut auf der Medianten (Ober-Terz) bewerkstelligen kann, wobei aber die Oberstimme nach vorhergehendem Leitton unbedingt auf der Tonica enden muss, z. B.:



Man befleissige sich vorzüglich bei den Ausarbeitungen

a) den ächt contrapunktischen Rhythmus (in Bindungen, Synkopen, punktierten Noten u. s. w.) beizubehalten, und

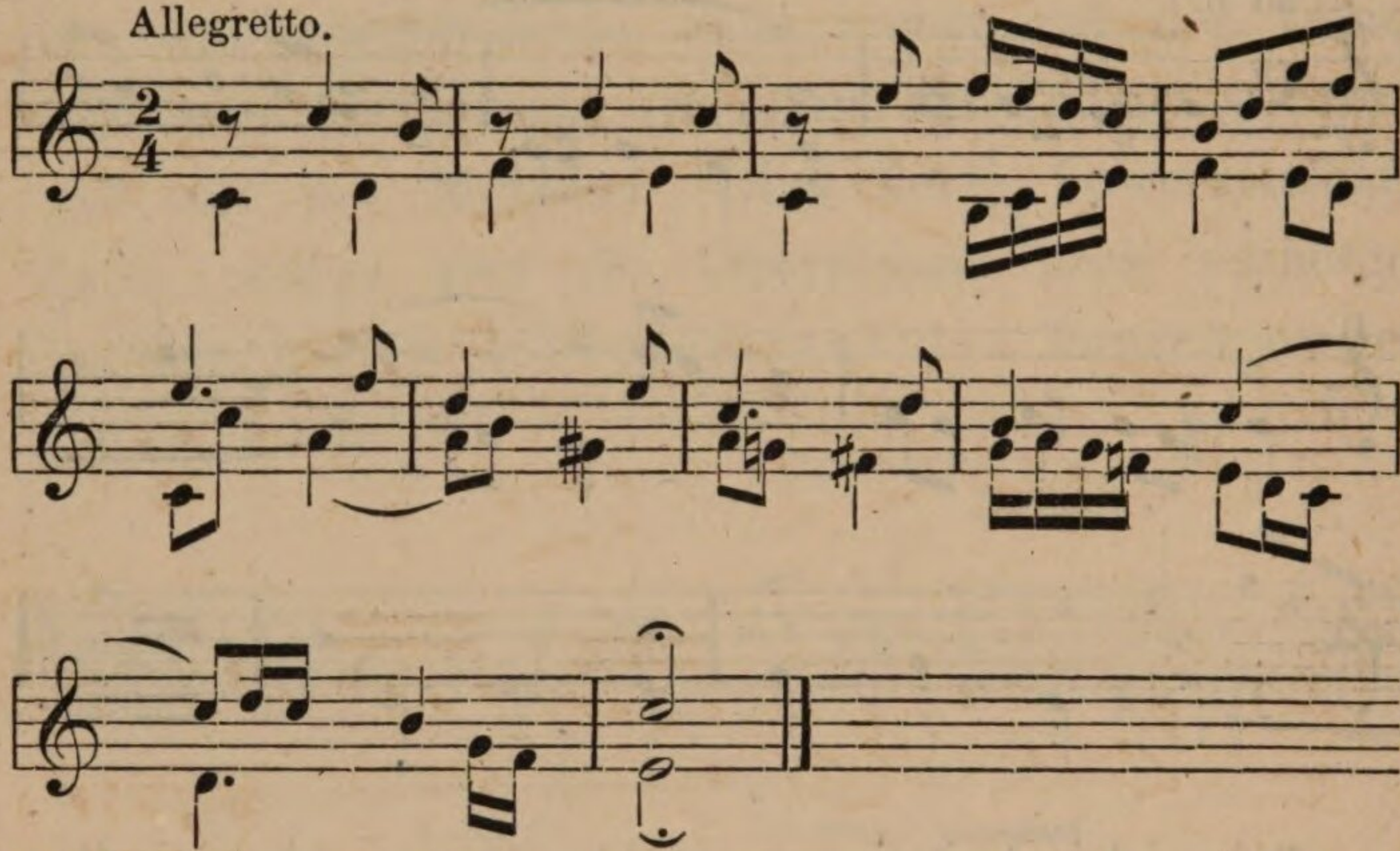
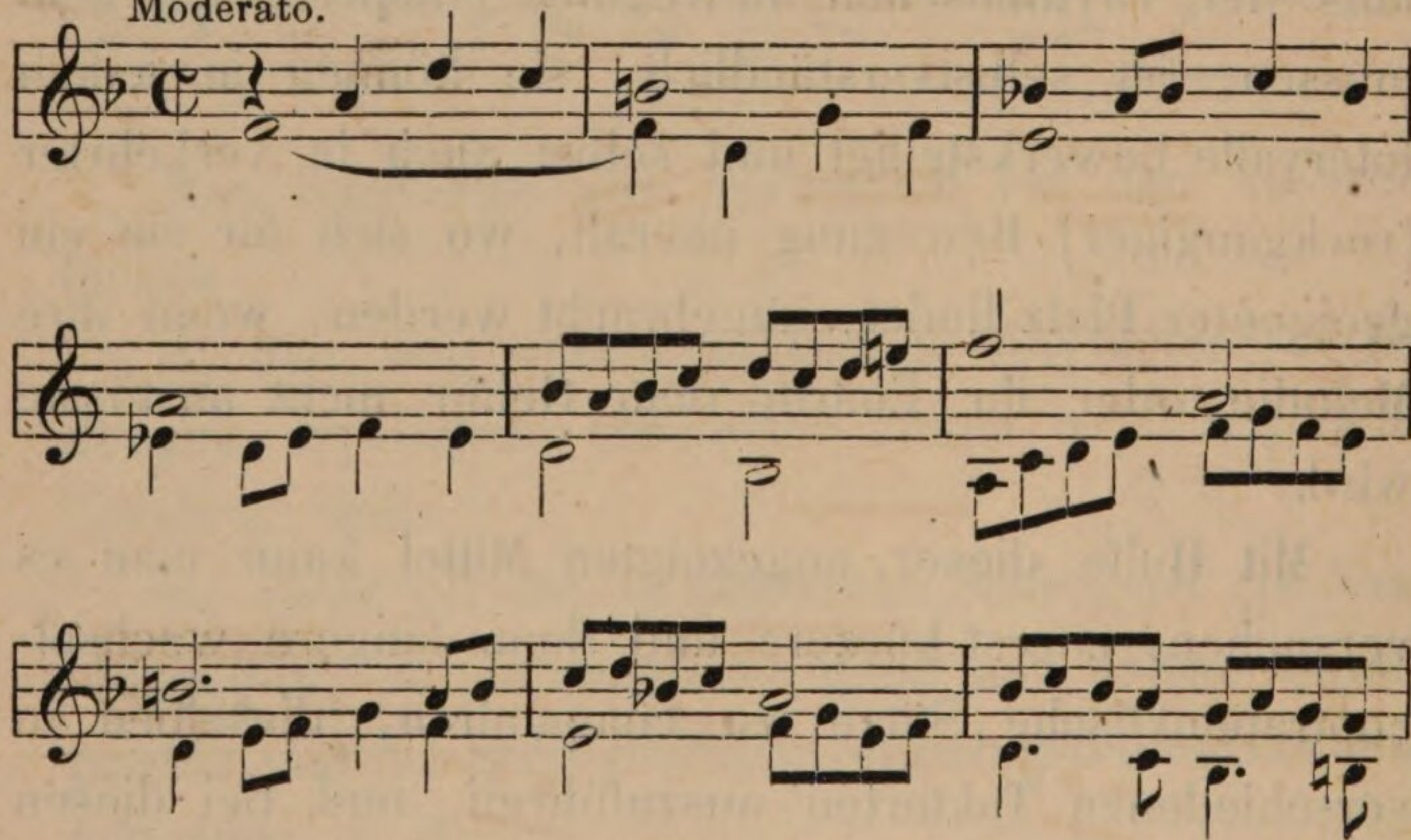
b) recht oft die imitatorische Schreibart (in Nachahmungen) zu gebrauchen; denn nur solche Contrapunkte sind die gediegeendsten, ergiebigsten und mannigfaltigsten, z. B.:



Dass die Imitationen nicht streng, aber jedenfalls der rhythmischen Bewegung entsprechend sein müssen, ist selbstverständlich; sie können in jedem Intervalle bewerkstelligt und selbst auch in verkehrter (rückgängiger) Bewegung überall, wo sich für sie ein geeigneter Platz findet, angebracht werden, wenn ihre Melodie oder ihr Eintritt dem Gehör nicht anstössig wird.

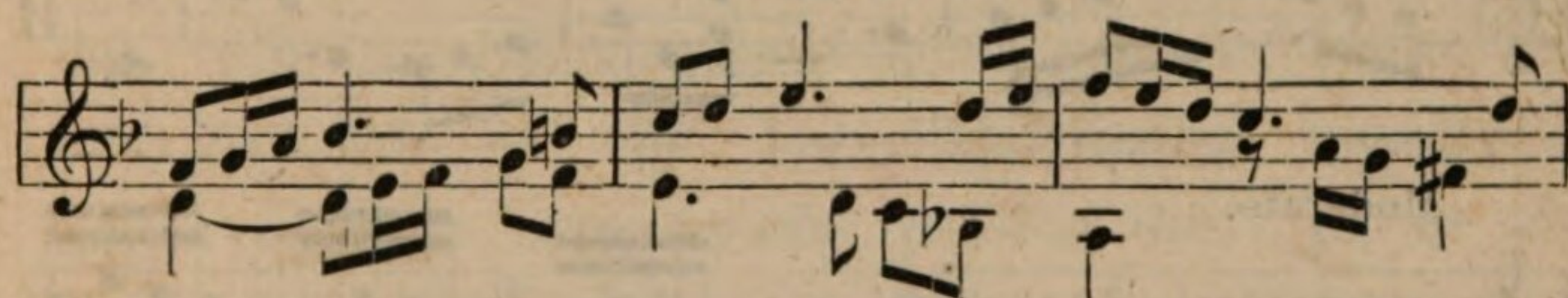
Mit Hülfe dieser angezeigten Mittel kann man es versuchen, zuerst kürzere und dann längere wechselcontrapunktische Sätze zu componiren, dieselben in verschiedenen Taktarten auszuführen, und bei diesen

Uebungen vorzüglich auf Manigfaltigkeit in der Wahl der Figuren bedacht zu sein. Die ersten Versuche kosten allerdings etwas Mühe; allein die Schwierigkeiten werden durch einiges Nachdenken und Ueben bald verschwinden. Zum richtigeren Auffassen des im Wechsel-Contrapunkte herrschenden Wesens mögen folgende Ausarbeitungen dienen:

Allegretto.*Moderato.*



Andante.



Allegretto.





Moderato.



Hat man den in vorliegenden Beispielen dargestellten zweistimmigen einfachen Wechsel-Contrapunkt hinreichend geübt und in der Erfindung solcher Sätze die nöthige Fertigkeit erlangt, so muss man auch versuchen, einen solchen Contrapunkt durch Hinzufügung einer dritten und vierten Stimme zu vervollständigen. Nach dem lebendigen Zeugnisse, welches uns die herrlichsten Werke von Händel, Mozart, Haydn und Beethoven liefern, hat die dreistimmige Behandlung solcher Contrapunkte wegen der schönen Klarheit, in der sie erscheinen, einen weit grösseren Vorzug, als das vollständige Quartett, welches sehr behutsam und nur da, wo es zur Vervollständigung unmittelbar nothwendig ist, angewendet werden darf; es ist also vorzüglich das Tricinium, welches hierbei eines sorgfältigeren Studiums bedarf.

Bei diesem Verfahren hat man hauptsächlich — und zwar nur in Betracht der Unterstimme eines zweistimmigen einfachen Contrapunktes — folgende Punkte genau zu prüfen und zu beachten:

1. Ob und wo diese Unterstimme des zweistimmigen Satzes (für ein zu verfertigendes Tricinium) theilweise als Bass verwendet werden, oder

2. ob und wo sie als Mittelstimme gelten könne? —

Nach der Verschiedenheit der contrapunktischen Sätze wird sich diese wechselweise Eintheilung auch verschiedentlich gestalten und nie unter bestimmte

Regeln bringen lassen, sondern stets von der Phantasie und dem Geschmack des Tonsetzers abhängen. Im Allgemeinen jedoch lassen sich zur Erleichterung folgende Anhaltspunkte aufstellen:

a) Eine Bindung in der Oberstimme kann die wesentlich dissonirende Quarte beim Quart-Quint- oder Quart-Septimen-Accord — ferner die dissonirende Terz bei einem Terz-Quart-Accord, oder die dissonirende Quinte eines $\S$ Accord — so auch die Septime eines Septimen-Accordes, oder endlich auch die None eines Nonen-Accordes — nicht minder aber eine consonirende Ligatur zu einem Dreiklange oder Sext-Accord u. s. w. vorstellen. Welcher von allen diesen genannten Accorden am vortheilhaftesten zu wählen sei, — bleibt der eigenen Beurtheilung anheim gestellt und man geht jedenfalls am sichersten, wenn man zuerst die Verbindung mehrerer Accorde versucht und dann das eigene Gehör über die Wahl entscheiden lässt. — Es versteht sich von selbst, dass man solche Versuche gleich in Verbindung mit dem 3. oder nöthigenfalls auch mit dem 4. zum betreffenden Accorde gehörigen Intervall vornehmen müsse. —

b) Eine Bindung in der Unterstimme stellt immer nur die dissonirende Grundnote eines Secund- oder Secund-Quint-Accordes — (im vierstimmigen Satze auch die Bassdissonanz eines Secund-Quart-Quint-Accordes) vor, und das Verfahren über die Wahl bleibt das oben angezeigte.

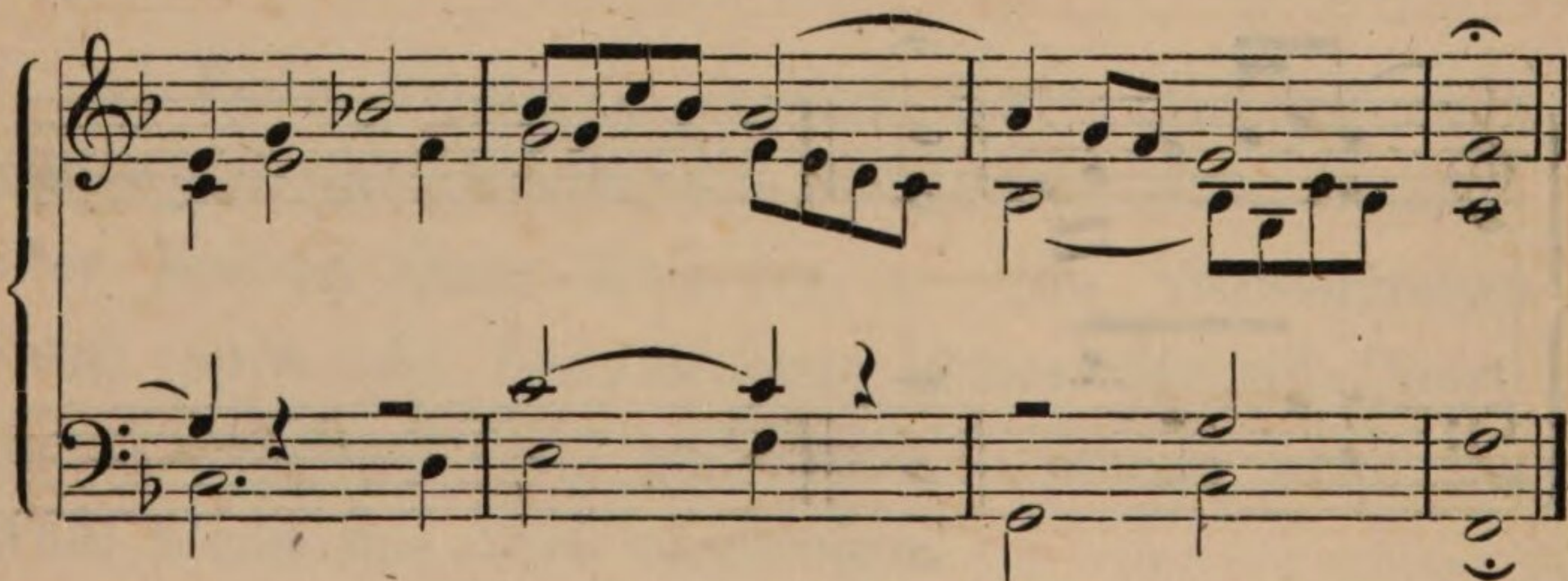
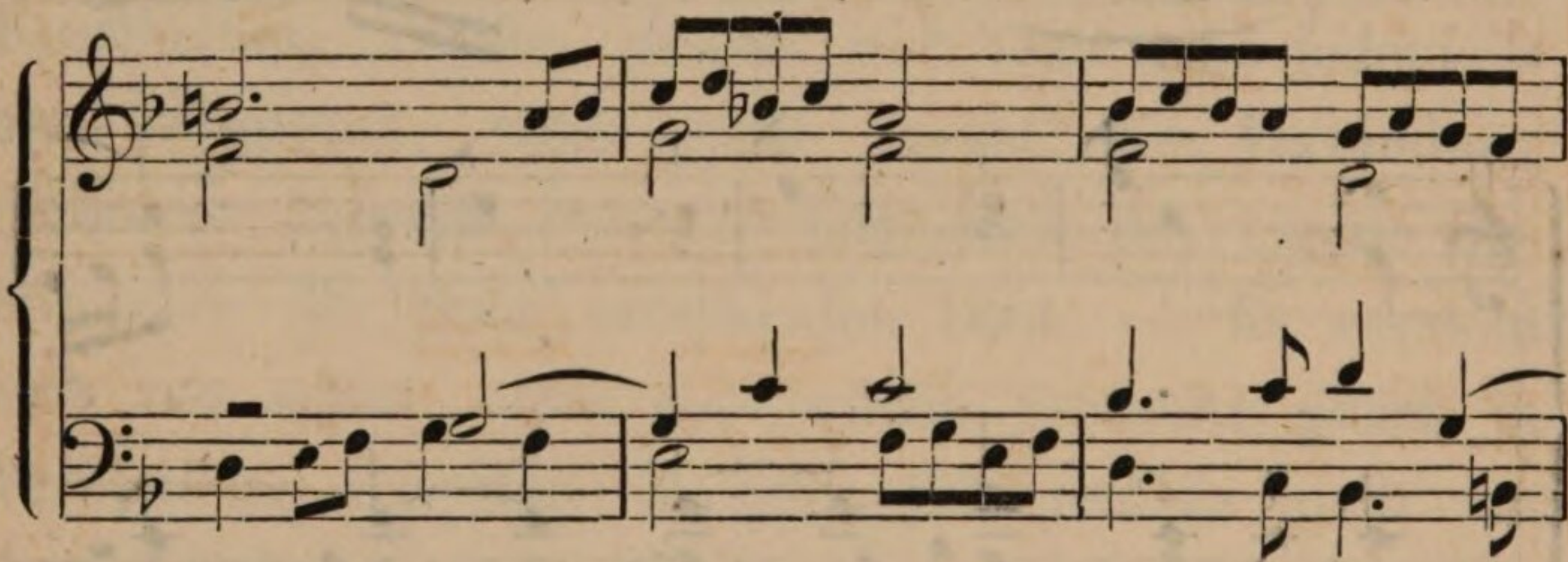
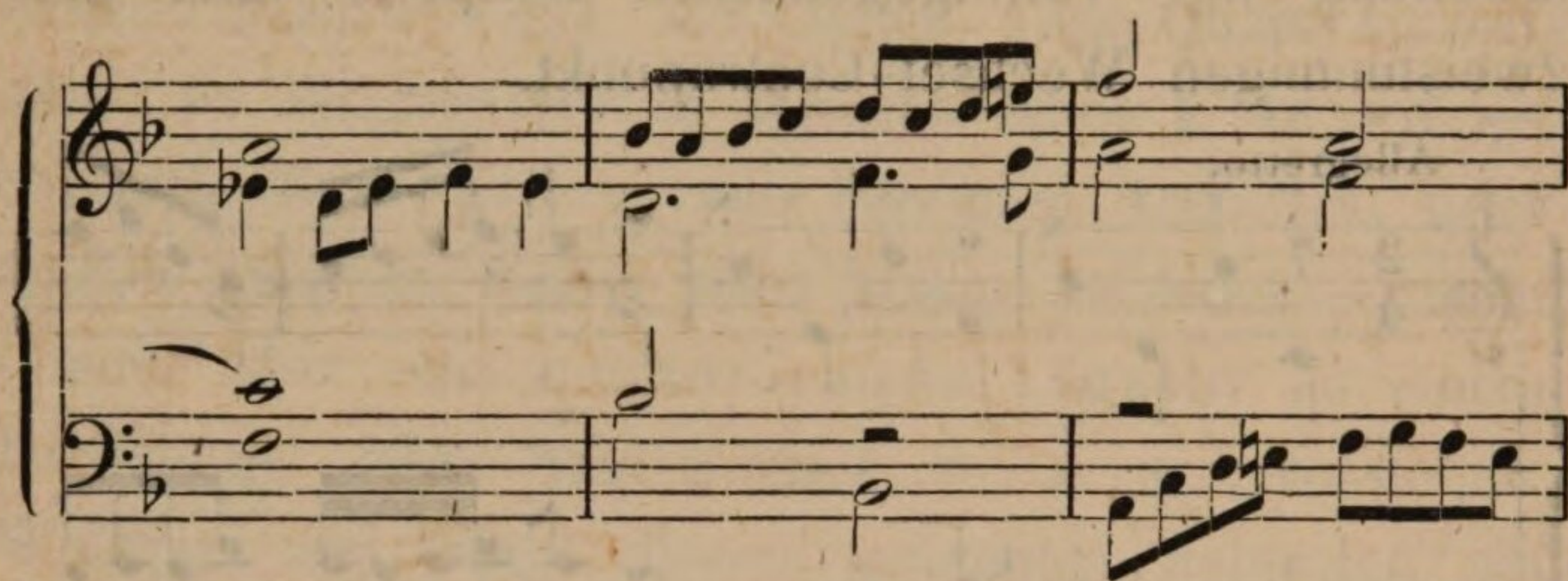
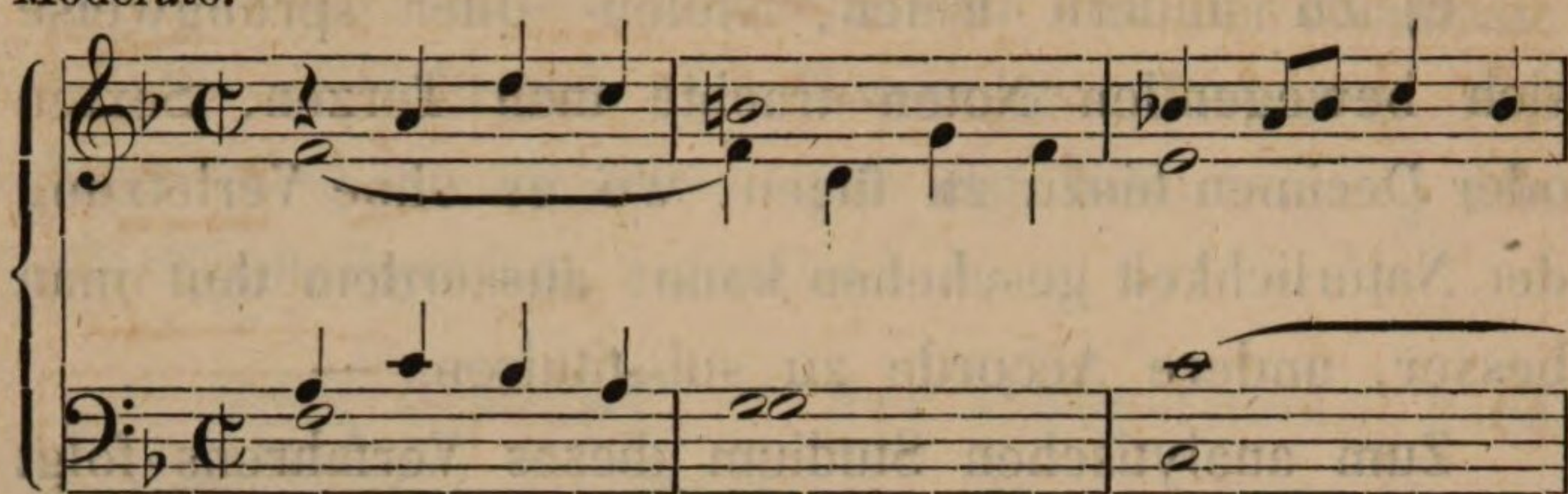
c) Zu andern freien, stufen- oder sprungweise sich bewegenden Noten trachte man Terzen, Sexten oder Decimen hinzu zu fügen, wo es ohne Verletzung der Natürlichkeit geschehen kann; ausserdem thut man besser, andere Accorde zu substituiren. —

Zum analytischen Studium dieses Verfahrens folgt hier die dreistimmige und theilweise vierstimmige Bearbeitung der vorangegangenen Beispiele über den zweistimmigen Wechsel-Contrapunkt.

Allegretto.

The musical score consists of three systems, each containing a grand staff (treble and bass clef). The first system is marked 'Allegretto.' and has a 2/4 time signature. The first two systems are three-part settings, while the third system is a four-part setting. The notation includes various note values, rests, and accidentals, demonstrating contrapuntal techniques.

Moderato.



Andante.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/4, and the key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante.'.

- System 1:** Treble staff begins with a half rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. Bass staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a half note G, and a half note F.
- System 2:** Treble staff begins with a quarter note B-flat, followed by an eighth note A, a quarter note G, and a half note F. Bass staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a half note G, and a half note F.
- System 3:** Treble staff begins with a quarter note B-flat, followed by an eighth note A, a quarter note G, and a half note F. Bass staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a half note G, and a half note F.
- System 4:** Treble staff begins with a quarter note B-flat, followed by an eighth note A, a quarter note G, and a half note F. Bass staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a half note G, and a half note F.
- System 5:** Treble staff begins with a quarter note B-flat, followed by an eighth note A, a quarter note G, and a half note F. Bass staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a half note G, and a half note F.
- System 6:** Treble staff begins with a quarter note B-flat, followed by an eighth note A, a quarter note G, and a half note F. Bass staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note A, a half note G, and a half note F.

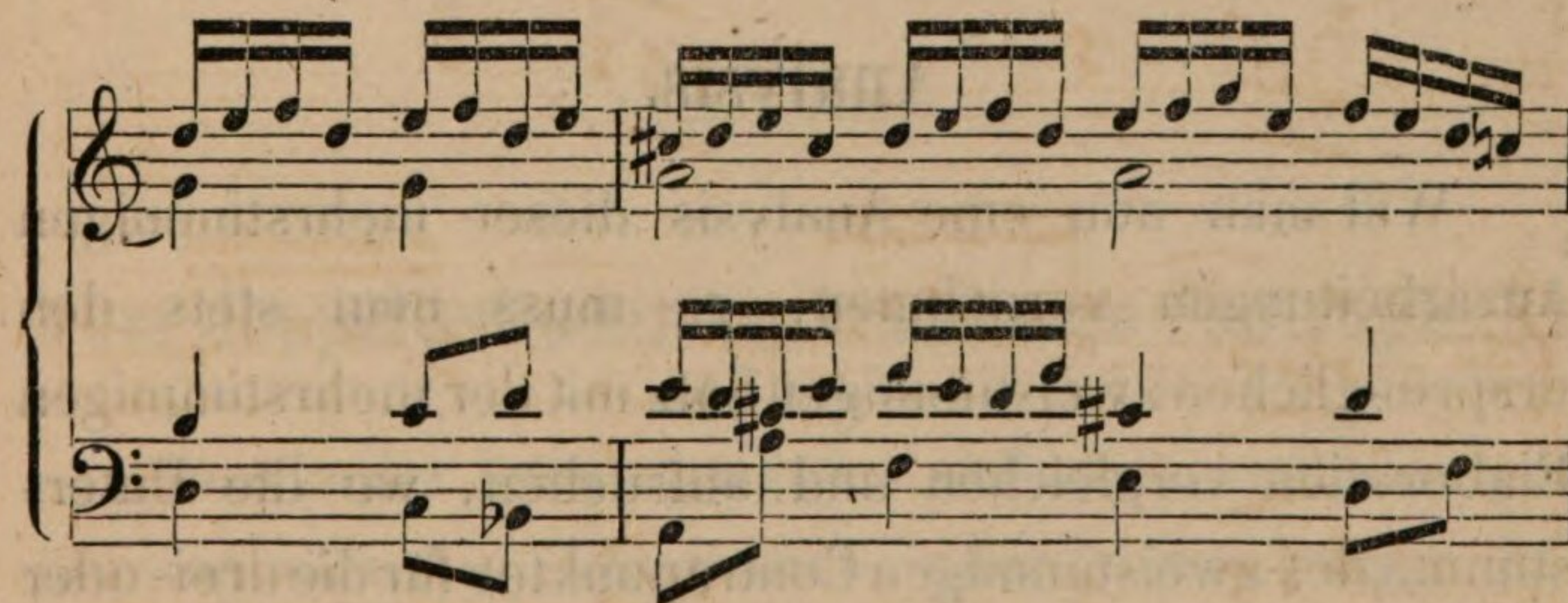


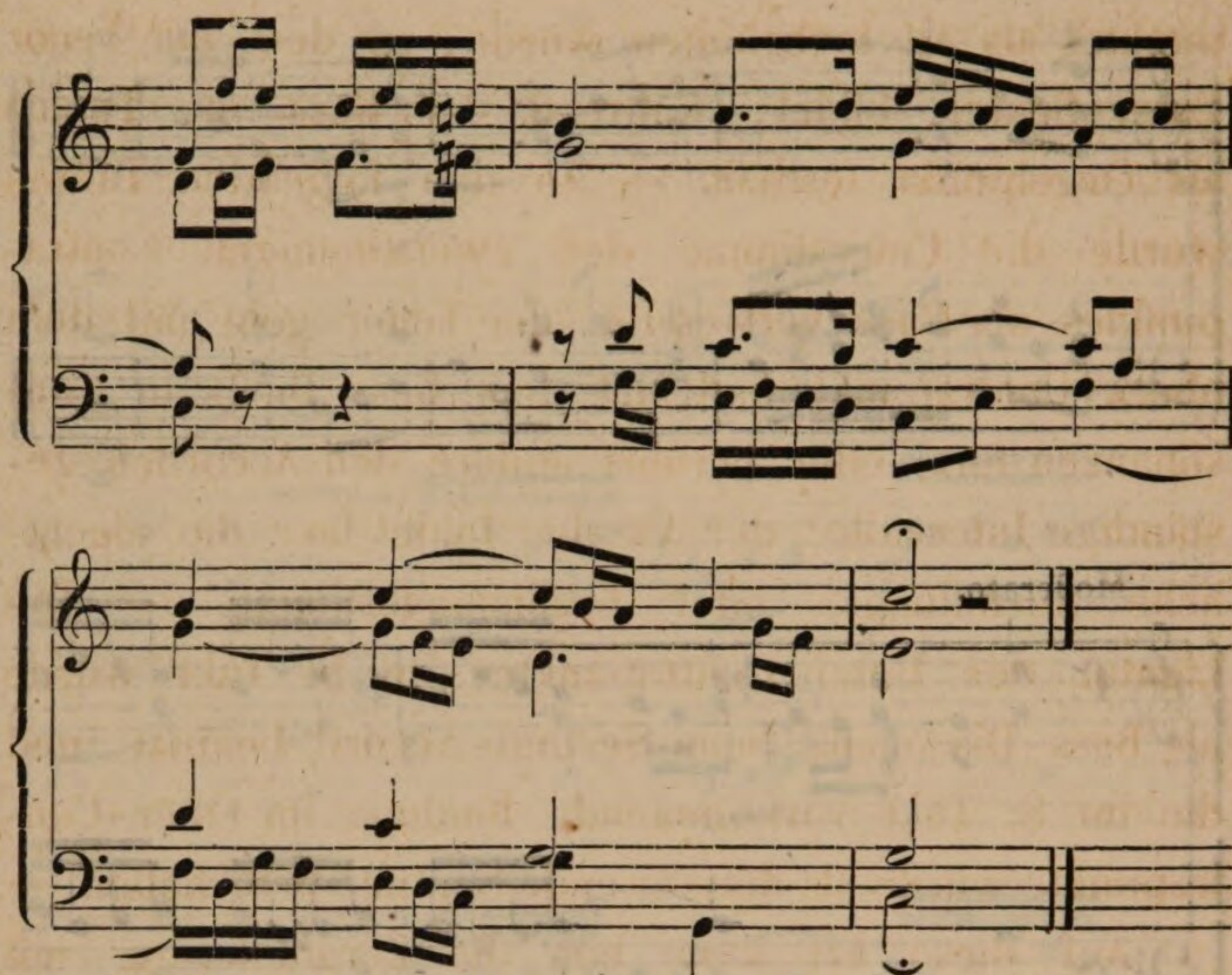
Allegretto.





Moderato.





Analysis.

Will man nun eine Analysis dieser mehrstimmigen Ausarbeitungen vornehmen, so muss man stets den ursprünglichen zweistimmigen Satz mit der mehrstimmigen Elaboration vergleichen und aufsuchen, wo die Unterstimme des zweistimmigen Contrapunktes für die drei- oder vierstimmige Bearbeitung desselben als Grund- oder Mittelstimme benutzt wurde und welche Intervalle als Consonanzen oder als Ausfüllungsnoten (Vervollständigungsnoten) erscheinen. — Vergleicht man die mehrstimmige Ausarbeitung des ersten Beispieles mit dem zweistimmigen Entwurfe desselben, so zeigen die ersten zwei Takte, dass die Unterstimme des Contra-

punktes als Alt beibehalten wurde, zu dem der Tenor Unter-Sexten bildet, während der Bass die Tonica als Orgelpunkt festhält. — In den folgenden Takten wurde die Unterstimme des zweistimmigen Contrapunktes als Bass verwendet; der Tenor geht mit dem obern Contrapunkt und mit dem Bass theils in Consonanzen fort, oder berührt andere den Accorden zuständige Intervalle; der Alt aber bildet hier die eigentliche Ausfüllungs- oder Ergänzungsstimme. — Die Ligatur des Unter-Contrapunktes im 5. Takt wurde als Bass-Dissonanz beim Secund-Accord benutzt, und die im 8. Takt vorkommende Bindung im Ober-Contrapunkte wurde als dissonirende Septime beibehalten. —

Auf diese Art kann nun die Zergliederung mit den übrigen Beispielen vorgenommen werden und es wird sich stets das gleiche Verfahren zeigen.

Vom doppelten oder verkehrbaren Contrapunkt.

So wie die Anwendung des einfachen unabhängigen Contrapunktes in seiner drei- oder vierstimmigen Bearbeitung (wie sie soeben vorgeführt und zergliedert wurde) für Tonstücke im freieren Styl von unberechenbarem Vortheil ist, so ist es nicht minder der doppelte Contrapunkt, der den ernsteren kirchlichen Compositionen das Gepräge ächter Kunst verleiht.

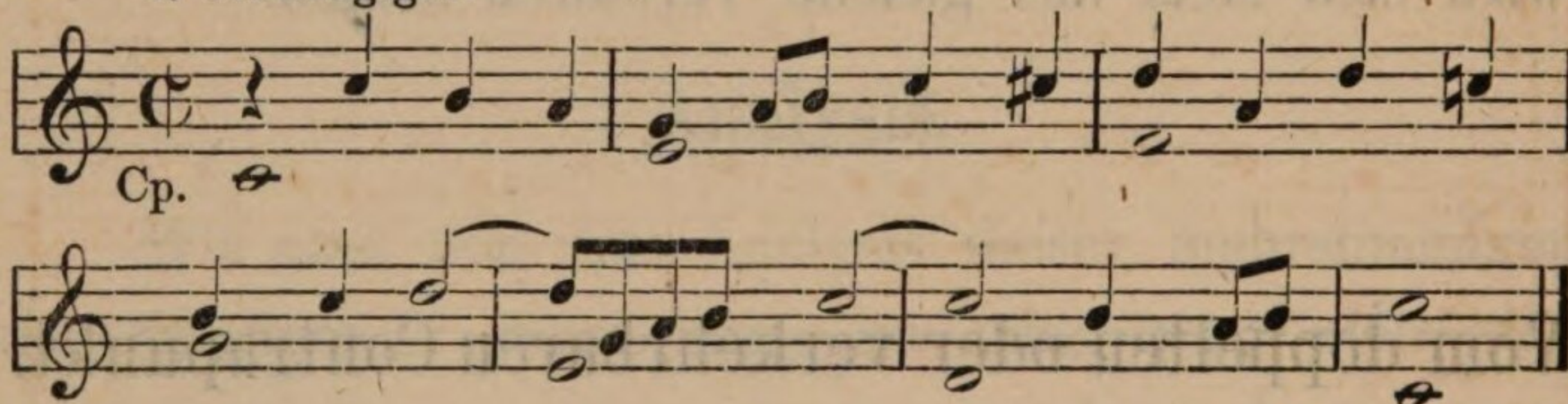
Die Ausarbeitung des doppelten abhängigen oder unabhängigen Contrapunktes geschieht immer nach

den für die vierte Gattung des diatonisch-variirten und diatonisch-chromatischen einfachen Contrapunktes gegebenen Vorschriften mit der einzigen Bedingung, dass beim doppelten Contrapunkt die Oberstimme als Unterstimme, und umgekehrt, die Unterstimme als Oberstimme, ohne irgend einer vorgenommenen Veränderung verwendbar sein müsse. —

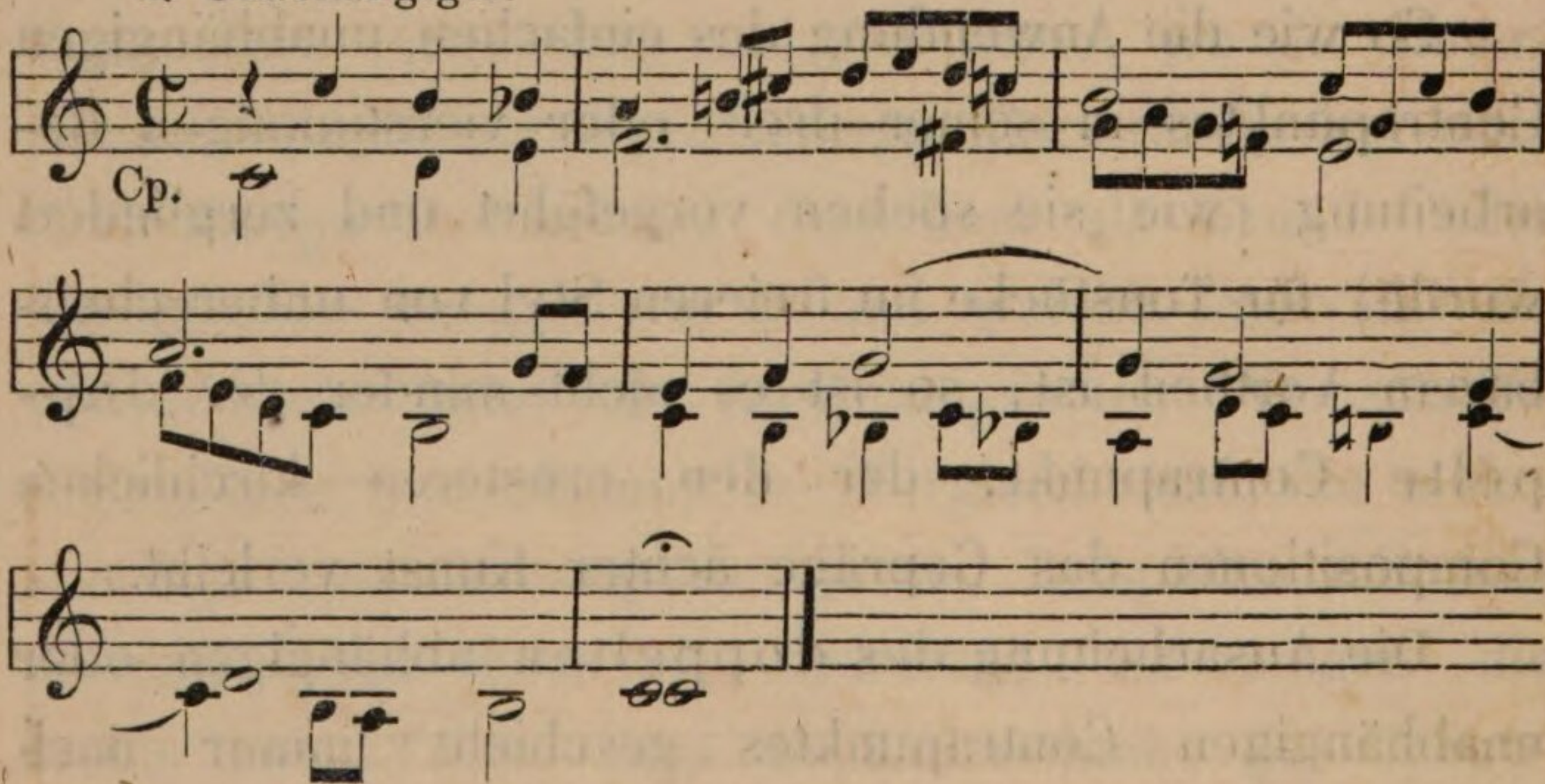
Für eine solche Bearbeitung gelten im Allgemeinen folgende zwei Hauptregeln:

1. Dass man nirgends über die Octave eines Grundtones herausschreite; und
2. dass man jede Arsis (Aufschlag) mit der nachfolgenden Thesis (Niederschlag) immer durch die Gegen- oder Seitenbewegung verbinde, z. B.:

1. Abhängiger.

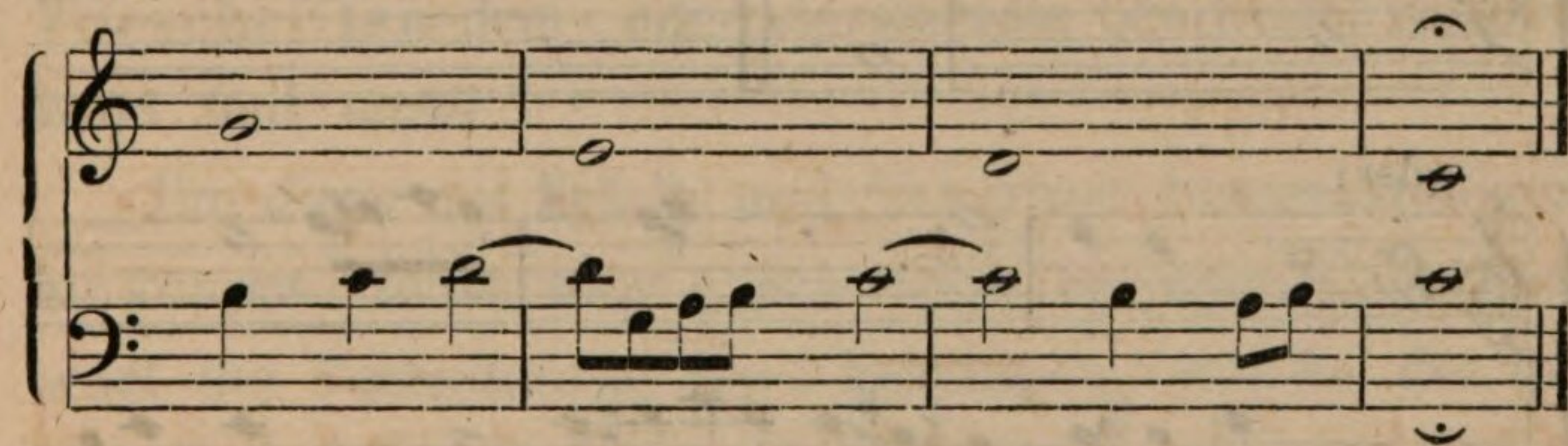
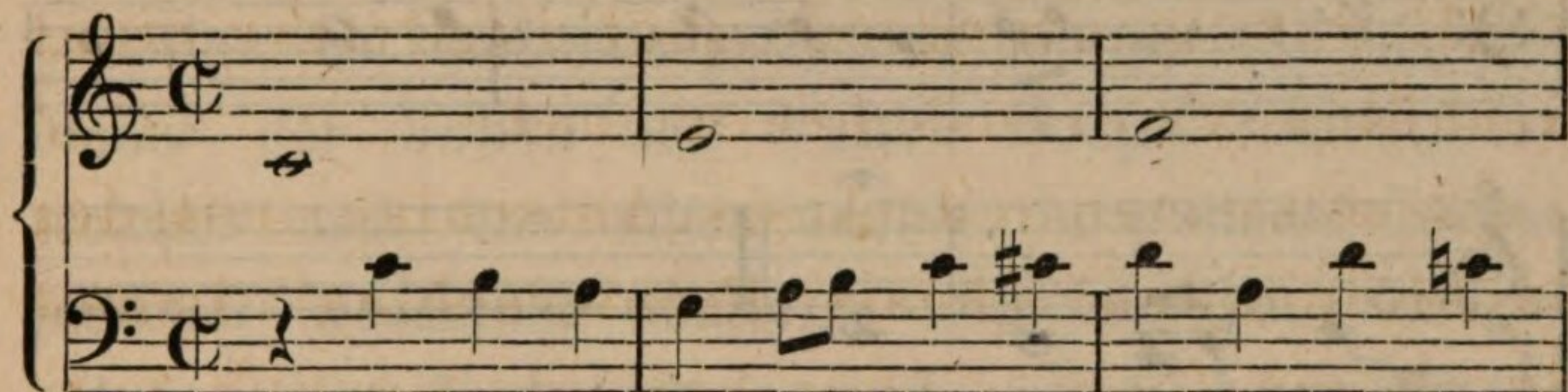


2. Unabhängiger.

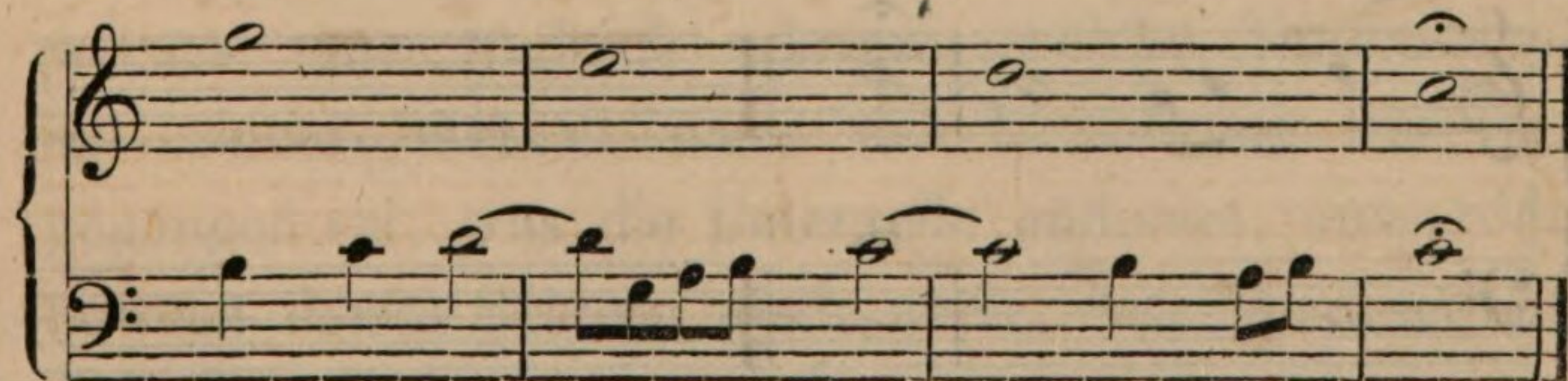
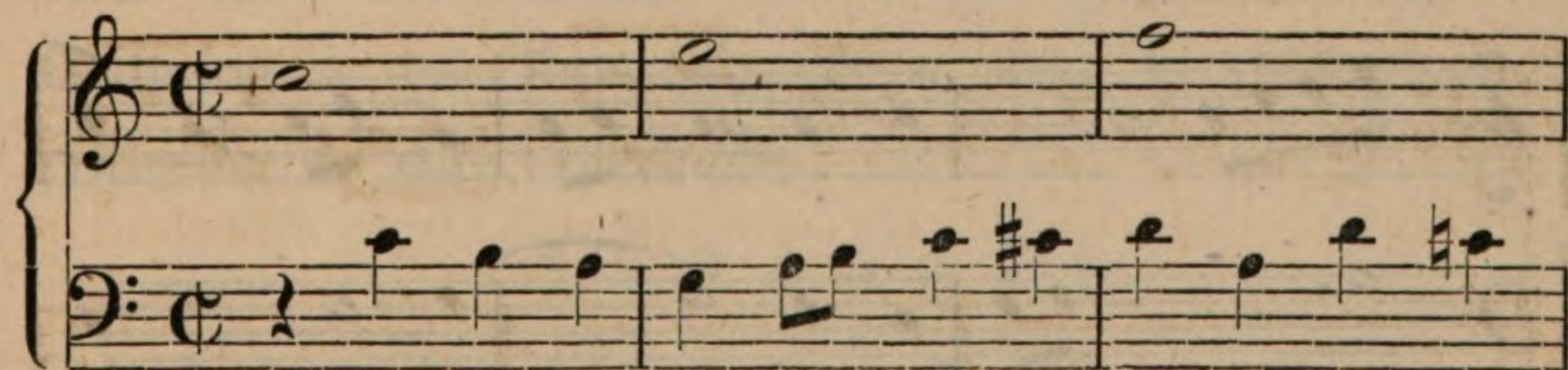


Ein nach diesen Regeln ausgearbeiteter Contrapunkt in 2 Stimmen, ist einer doppelten Benutzung fähig, — (daher die Benennung „Doppel-Contrapunkt“) — indem man die Oberstimme um eine Octave tiefer setzen, die Unterstimme aber entweder an ihrem Platze lassen, oder um eine Octave höher stellen kann, ohne dabei etwas abändern zu müssen, z. B.:

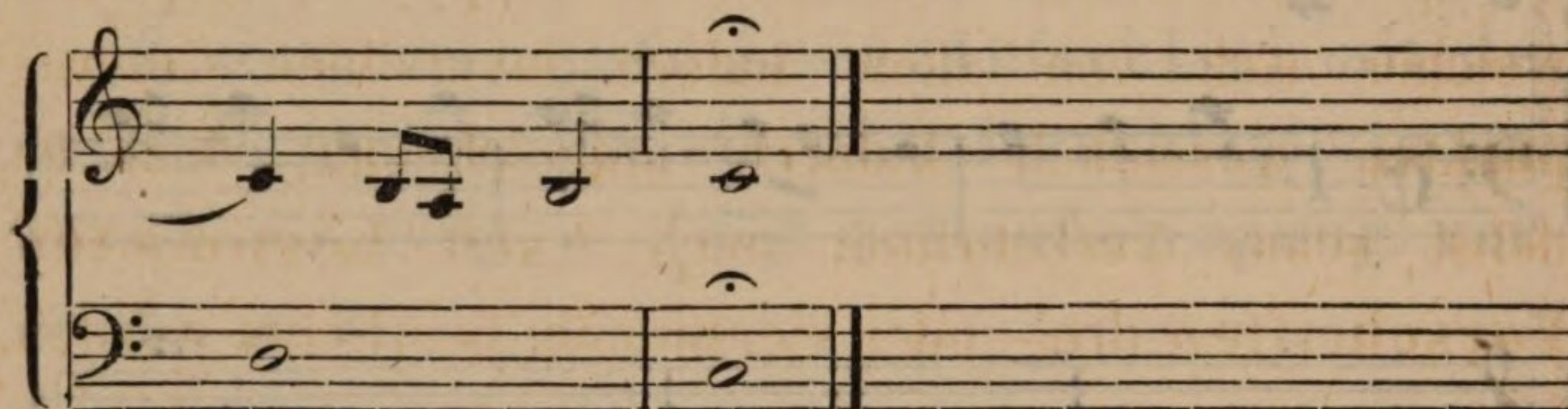
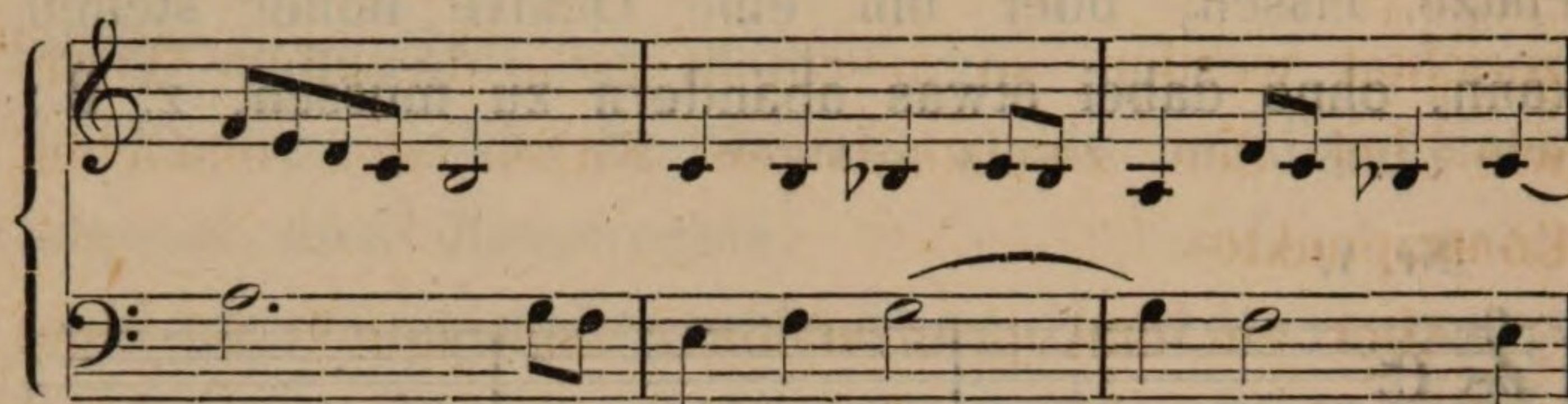
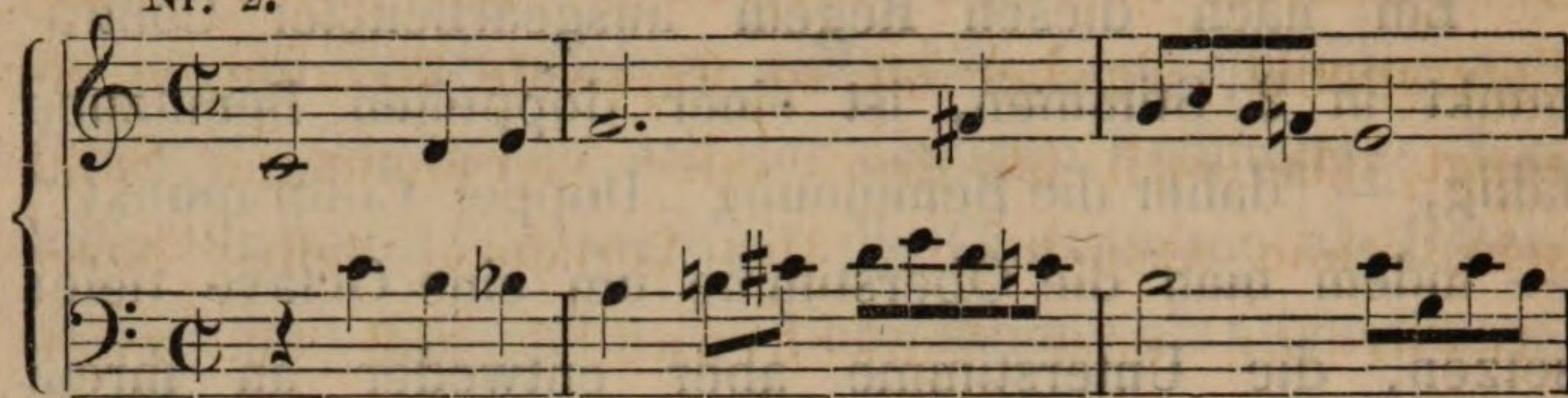
Nr. 1.



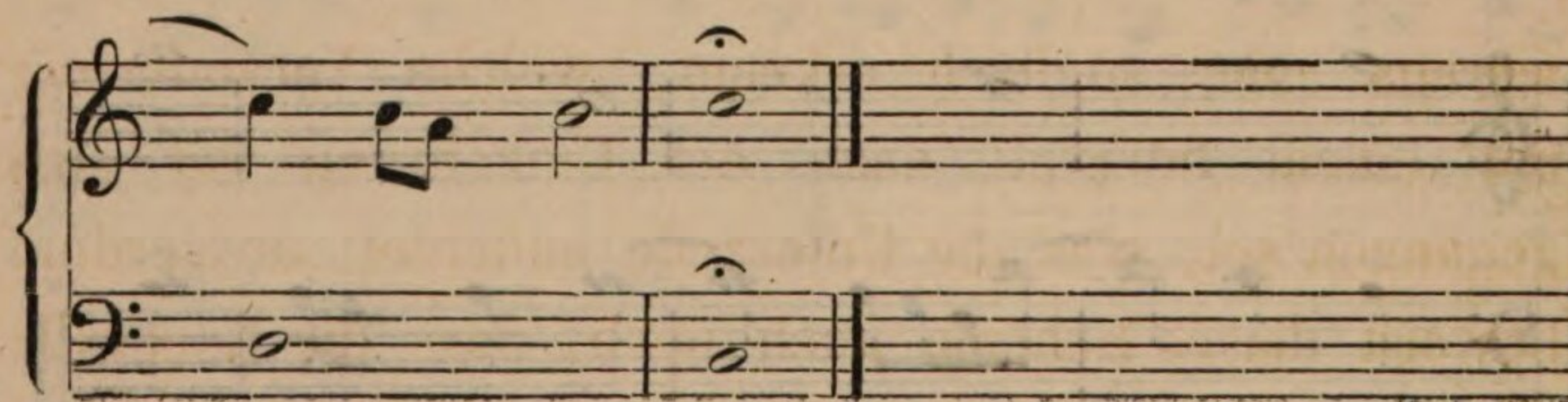
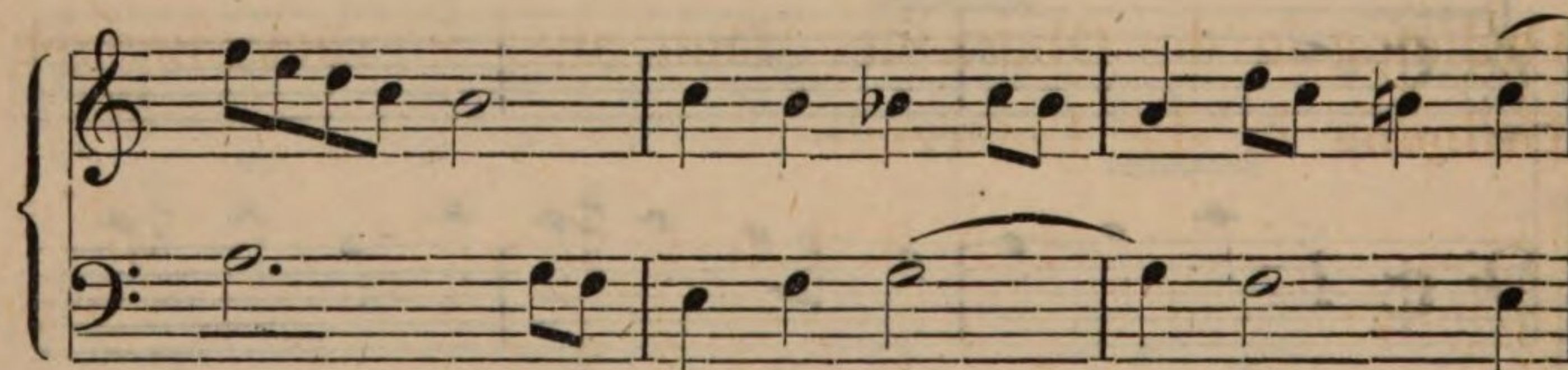
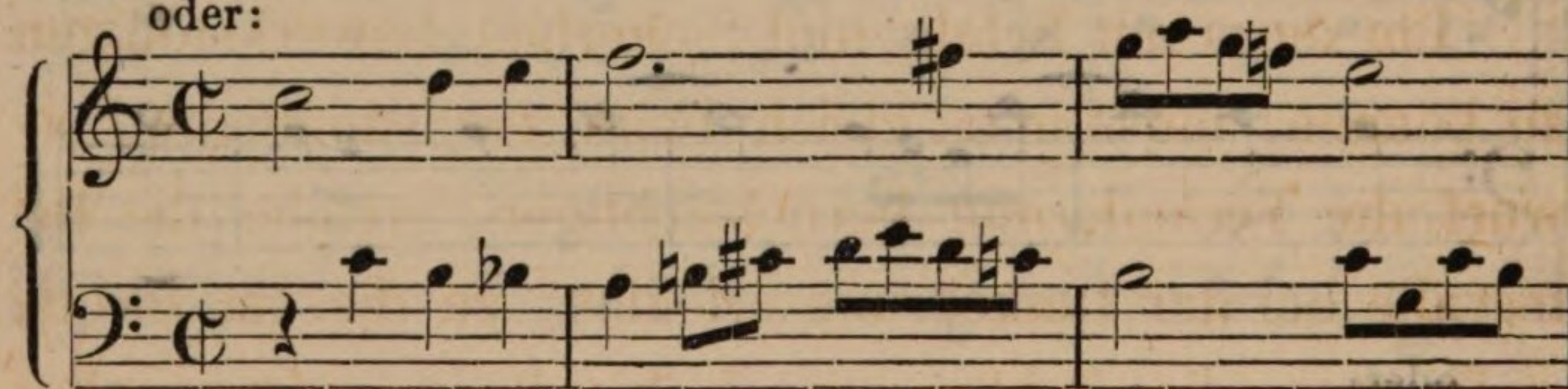
oder:



Nr. 2.



oder:



Diess ist also der inversible (umkehrungsfähige) Contrapunkt, welcher oft so frappante Wendungen erzeugt, die sich im drei- oder vierstimmigen Satze sehr schön ausnehmen. Das Verfahren selbst heisst „Inversion oder Umkehrung.“ Soll ein zweistimmiger Satz dieser Art für 3 oder 4 Stimmen eingerichtet werden, so geschieht es in derselben Weise, wie bei den zweistimmigen Sätzen des einfachen Contrapunktes.

Aber ein umkehrungsfähiger Contrapunkt ist nicht immer der ächte und wahre Doppel-Contrapunkt, welcher sich von allen andern inversiblen Contrapunkten wesentlich dadurch unterscheidet, dass er nebst seiner Verkehrtheit auch nach bestimmten Vorschriften drei- oder vierstimmig bearbeitet werden kann und muss.

Um diess mit Erfolg und Sicherheit bewerkstelligen zu können, muss man gleich beim zweistimmigen Entwurf die Veränderung berücksichtigen, welche die Intervalle bei der Umkehrung erleiden; zu diesem Zweck stellt man die Zahlen von 1 bis 8 in aufsteigender Ordnung in die Oberzeile, dann aber in rückgängiger Ordnung in die Unterzeile:

1	2 ⁺	3	4	5	6	7 ⁺	8
8	7 ⁺	6	5	4	3	2 ⁺	1

woraus man sogleich erkennt, welche Veränderung mit einem Intervall nach der Umkehrung vor sich gegangen sei, was die Unterzeile andeutet; ausserdem beweist dieses Schema auch noch, dass die Intervalle

ihre consonirende oder dissonirende Eigenschaft vor wie nach die Umkehrung beibehalten. Demzufolge ergeben sich für den zweistimmigen Entwurf eines ächten, zum Tricinium tauglichen Doppel-Contrapunktes nachstehende specielle Regel:

1. Man bleibe innerhalb der Octave eines jeden Grundtones.

2. Die im obigen Schema mit + bezeichneten Dissonanzen müssen gehörig vorbereitet, oder nur im regulären Durchgang erscheinen.

3. Eine freie Quinte soll nie angebracht werden, weil sie in der Umkehrung als unvorbereitete Quarte erscheint; als regulär durchgehend kann jedoch die Quarte und Quinte angewendet werden.

4. Zwei Quarten nach einander müssen vermieden werden, weil sie ohnediess schon hart genug klingen, in der Umkehrung aber Quinten-Folgen erzeugen.

5. Der Anfang kann nur mit dem Einklang oder mit Octave geschehen; die Quinte, obwohl vollkommene Consonanz, eignet sich hierzu nicht, weil sie in der Umkehrung eine Quarte abwirft, welche zur Bezeichnung der Tonart untauglich ist.

6. Zwei Sexten oder Terzen in gerader Bewegung unmittelbar nach einander sind verwerflich; jene erzeugen im drei- oder vierstimmigen Satze Quinten, und diese meistens Octaven, oder beide zugleich.

7. Man wähle beim zweistimmigen Satze für die Unterstimme lange, für die Oberstimme aber kürzere im ächt contrapunktischen Rhythmus sich bewegendende Noten. — Die Sätze dürfen nicht lang sein. —

Ausarbeitung.

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of whole notes.

Umkehrung.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of whole notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a melody of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of whole notes.

Umkehrung.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of whole notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a melody of eighth and sixteenth notes.

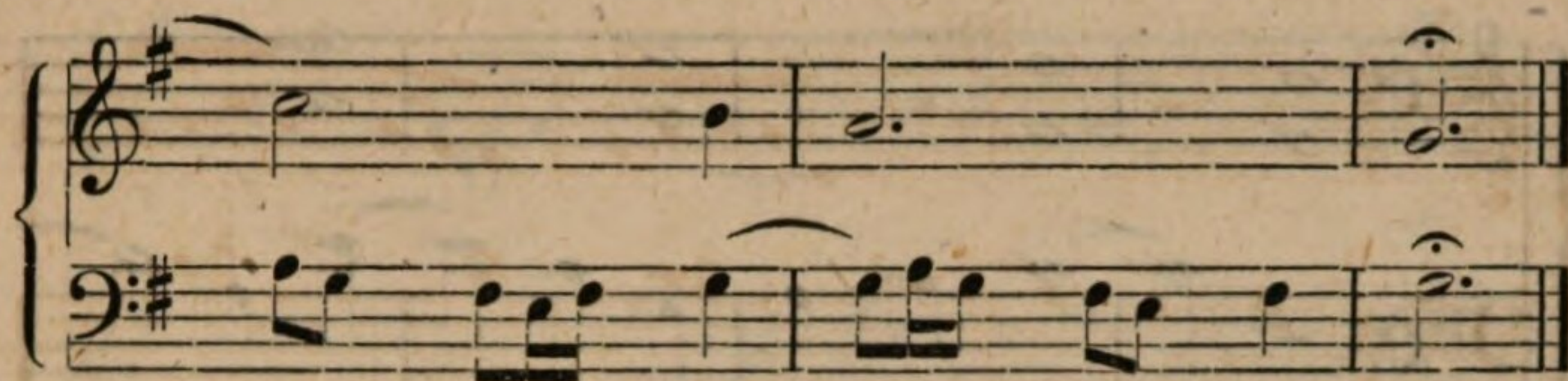
NB.

The first system of the musical score is marked "NB.". It consists of three systems of piano accompaniment in G major (one sharp) and 3/4 time. In the first system, the right hand has a whole rest in the first measure, while the left hand plays a half note G. In the second system, the right hand enters with a half note A, and the left hand continues with a half note F# and a half note G. The third system shows the right hand playing a half note G and a half note F#, while the left hand plays a half note E and a half note D.

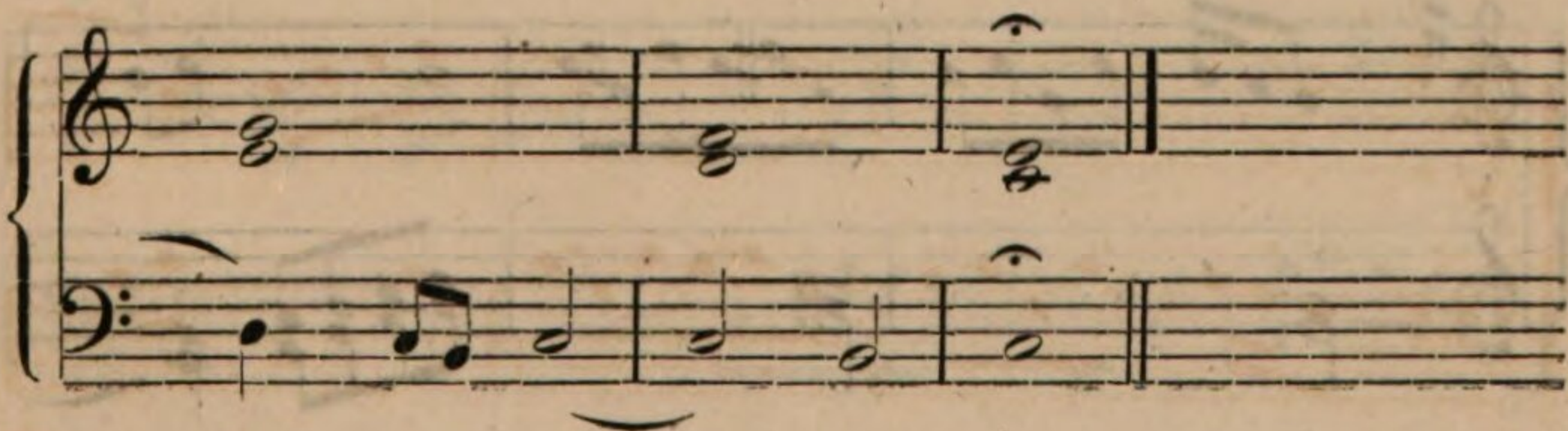
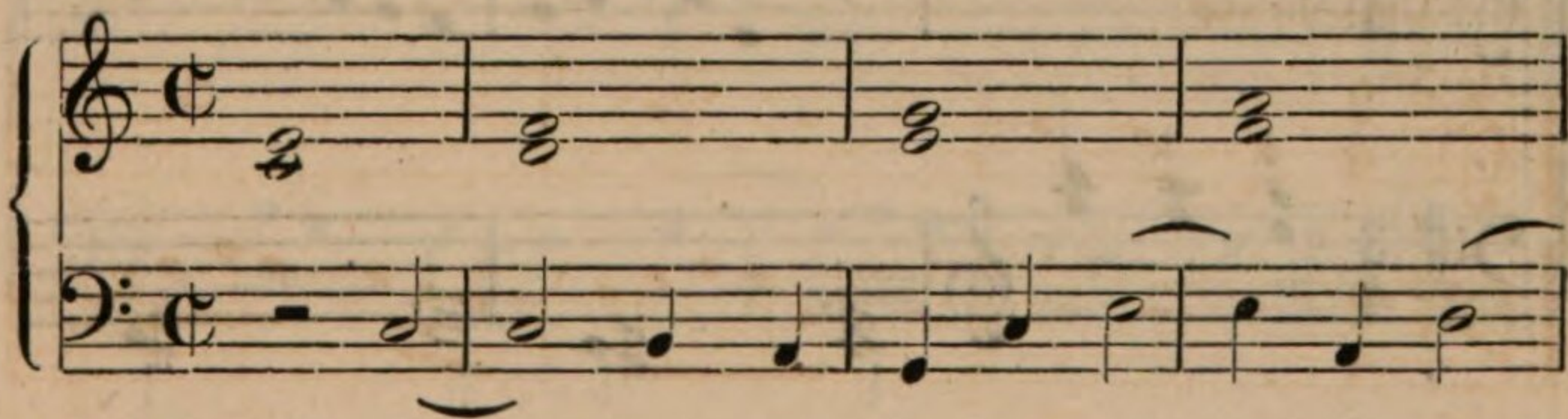
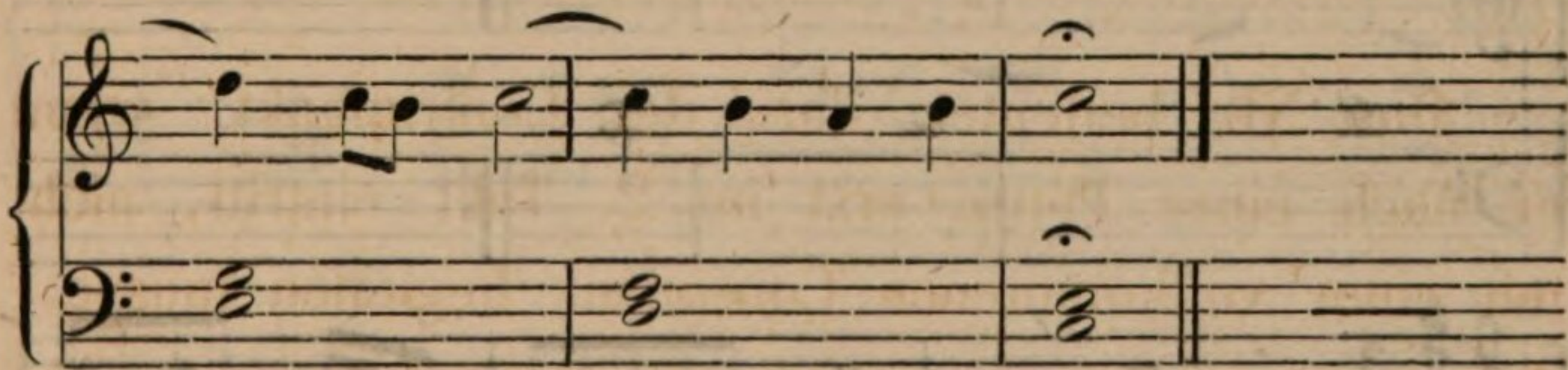
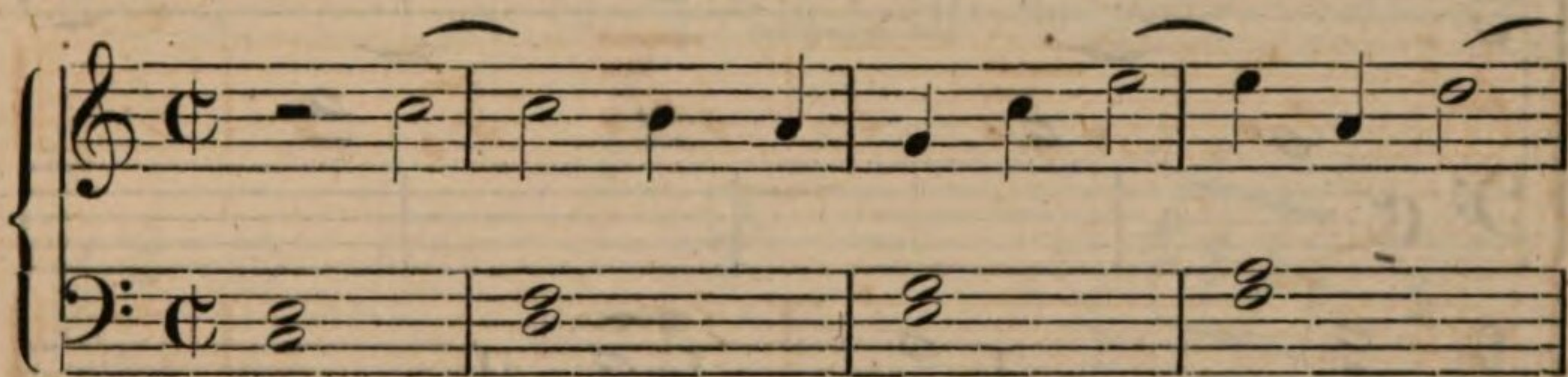
Das NB. bedeutet, dass der Contrapunkt, wenn er nach einer Pause erst im 2. Takt eintritt, nicht mit einer vollkommenen Consouanz beginnen müsse.

Umkehrung.

The second system of the musical score is marked "Umkehrung.". It consists of three systems of piano accompaniment in G major (one sharp) and 3/4 time. In the first system, the right hand enters with a half note G, while the left hand has a whole rest. In the second system, the right hand continues with a half note A and a half note B, while the left hand enters with a half note A and a half note G. The third system shows the right hand playing a half note G and a half note F#, while the left hand plays a half note E and a half note D.



Ist nun ein zweistimmiger Contrapunkt genau nach den vorher angegebenen 7 Regeln ausgearbeitet worden, so kann er zu einem Tricinium dadurch eingerichtet werden, wenn man zur Unterstimme nichts als Ober-Terzen, Decimen, oder Unter-Sexten beifügt, die andere Stimme aber nur unverändert lässt, z. B.:



Handwritten musical score on page 140, featuring six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, common time (C) and 3/4 time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

The first system consists of two staves. The treble staff contains four measures of whole notes (C4, D4, E4, F4). The bass staff contains four measures of eighth notes (G3, A3, B3, C4), with the first measure being a whole rest.

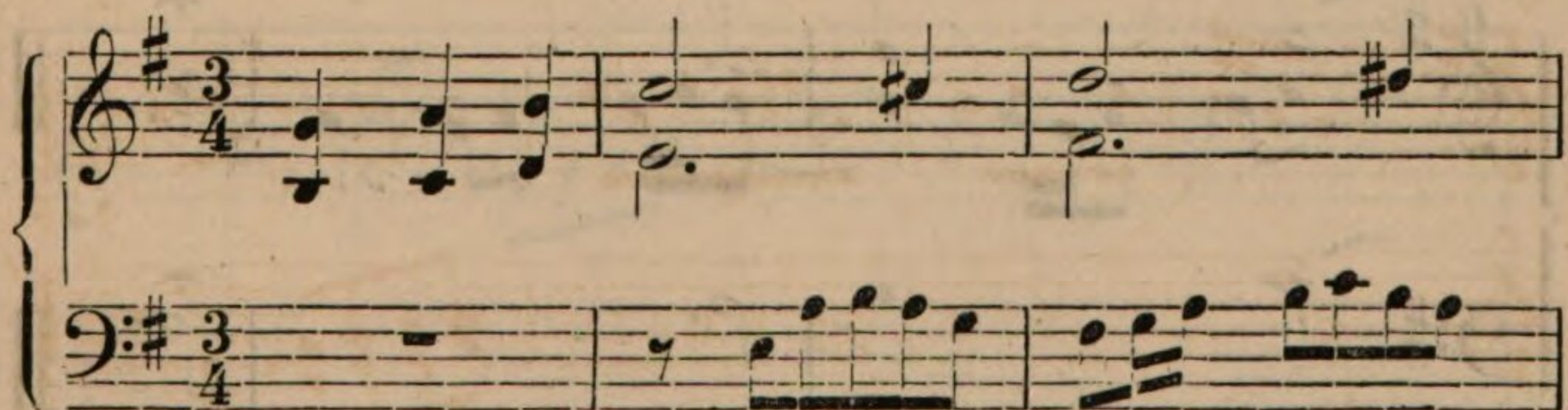
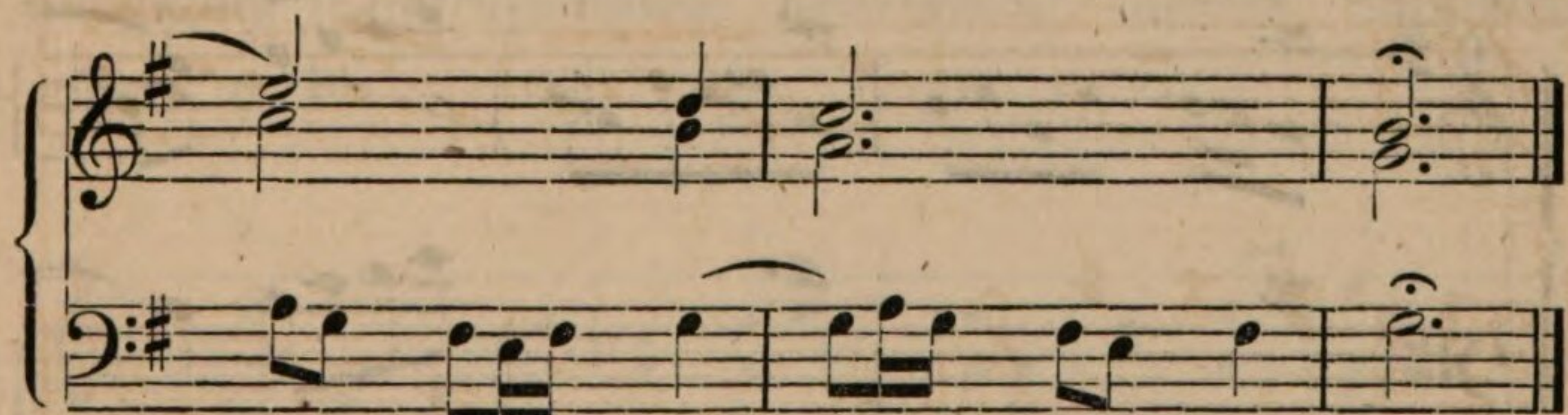
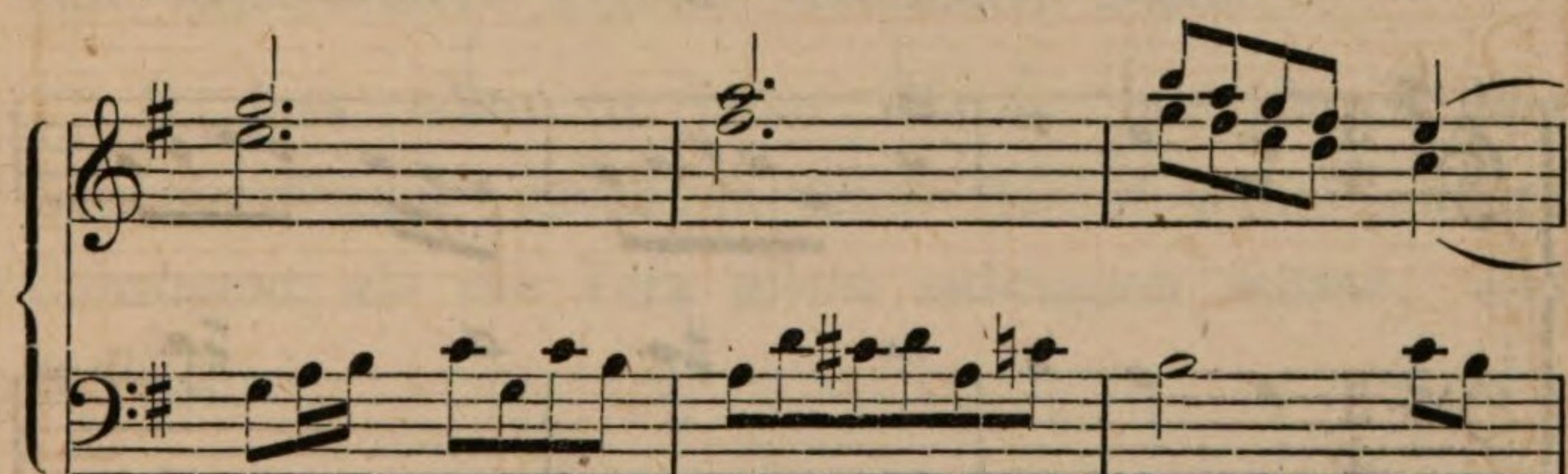
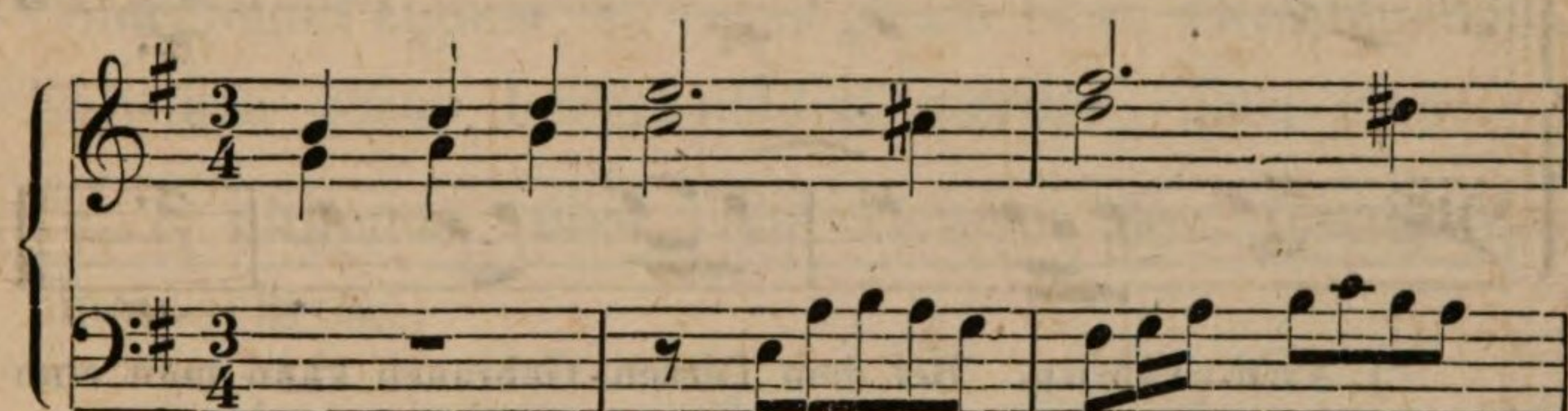
The second system also consists of two staves. The treble staff contains three measures of whole notes (C4, D4, E4) followed by a double bar line. The bass staff contains four measures of eighth notes (G3, A3, B3, C4), with the first measure being a whole rest.

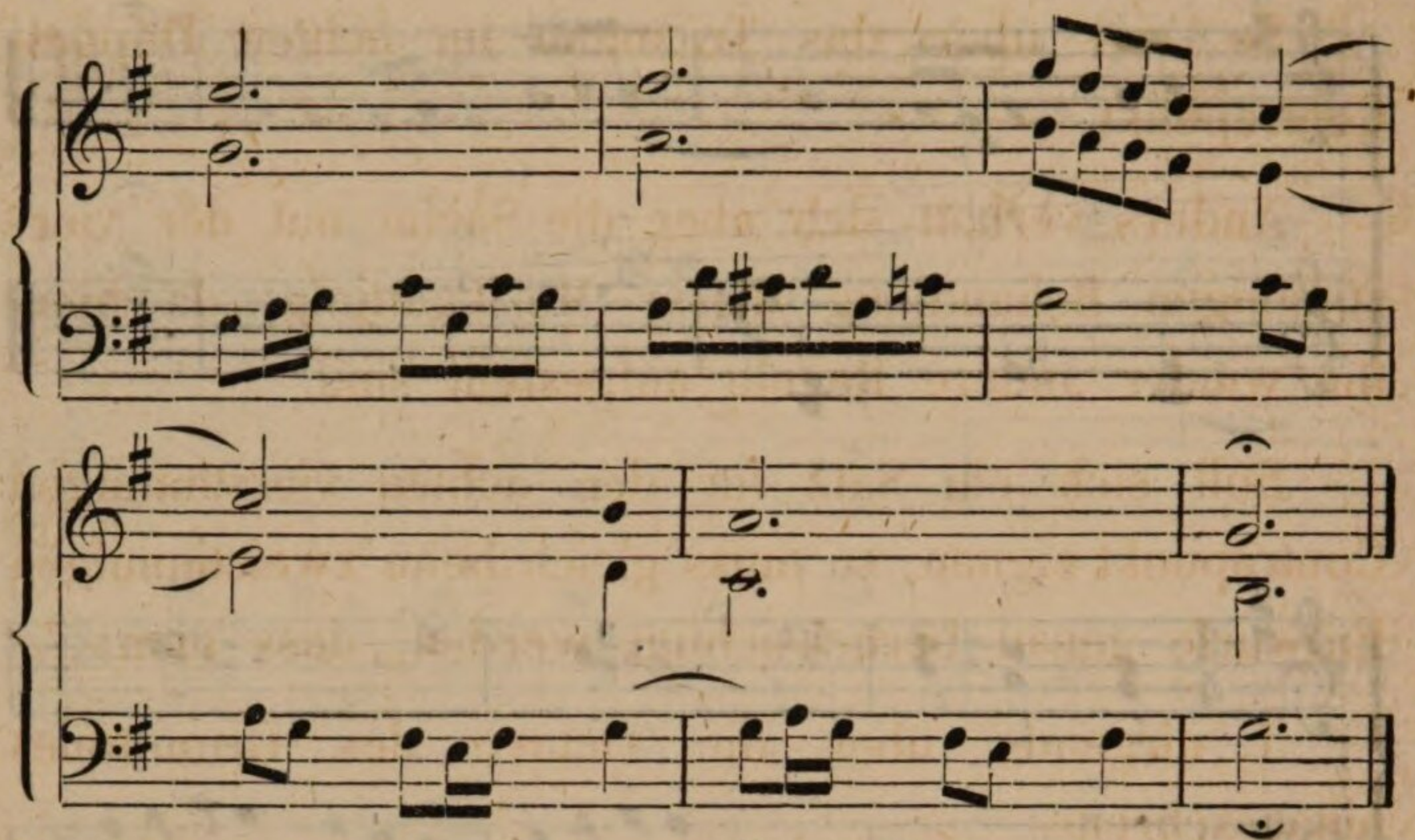
The third system consists of two staves. The treble staff contains four measures of whole notes (C4, D4, E4, F4). The bass staff contains four measures of whole notes (G3, A3, B3, C4).

The fourth system consists of two staves. The treble staff contains four measures of whole notes (C4, D4, E4, F4). The bass staff contains four measures of whole notes (G3, A3, B3, C4).

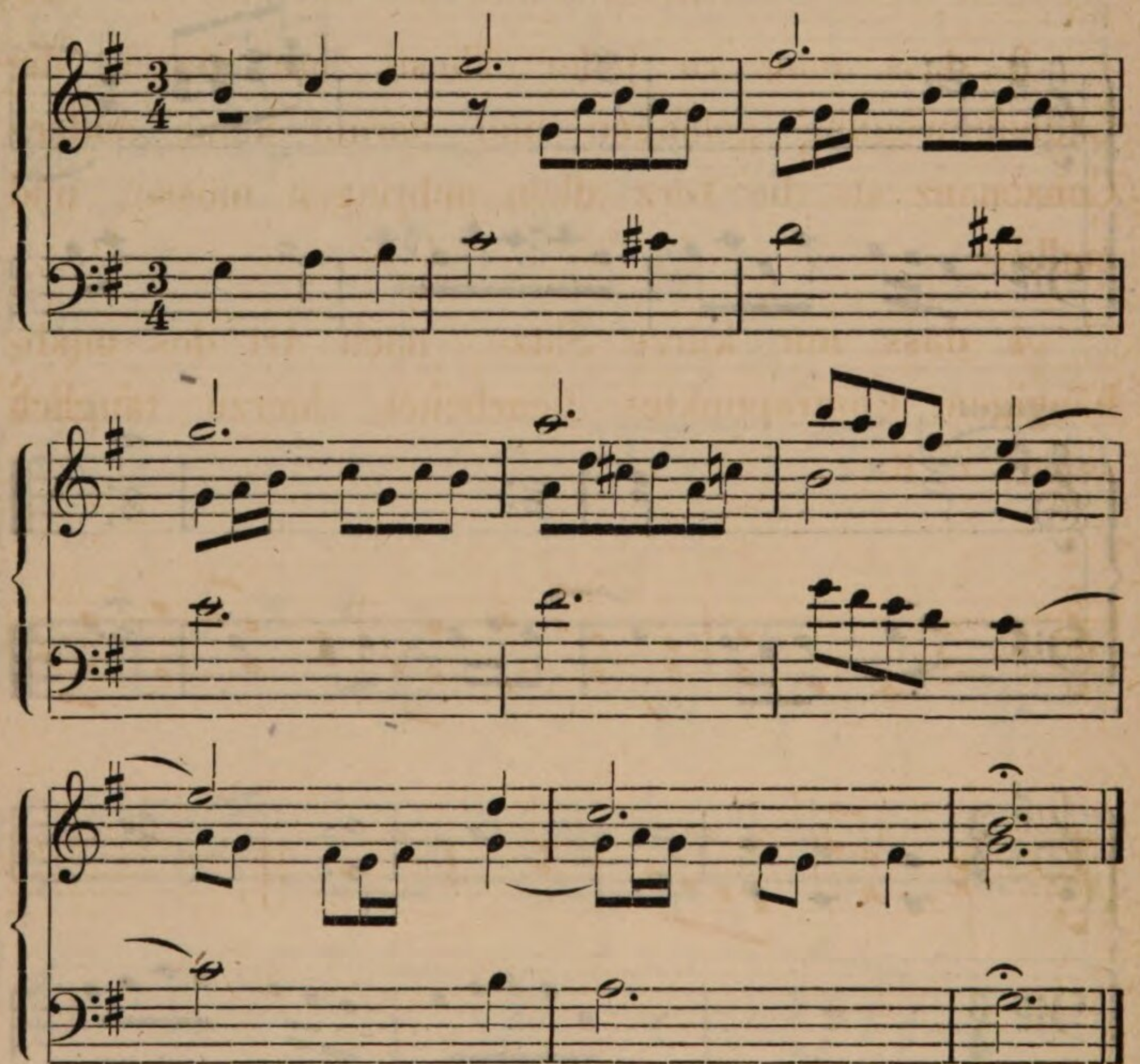
The fifth system consists of two staves. The treble staff contains four measures of eighth notes (G3, A3, B3, C4). The bass staff contains four measures of eighth notes (G3, A3, B3, C4).

The sixth system consists of two staves. The treble staff contains four measures of eighth notes (G3, A3, B3, C4). The bass staff contains four measures of eighth notes (G3, A3, B3, C4).





*) Anmerkung. Bei dem Terzen-Gebrauch kann man eine grosse in eine kleine und umgekehrt, verwandeln, wenn dadurch die Harmonie weicher klingt.



So viel über das Tricinium im ächten Doppel-
Contrapunkt. —

Anders verhält sich aber die Sache mit der vierstimmigen Behandlung dieser Musikgattung, da hierfür wieder andere Regeln aufgestellt sind.

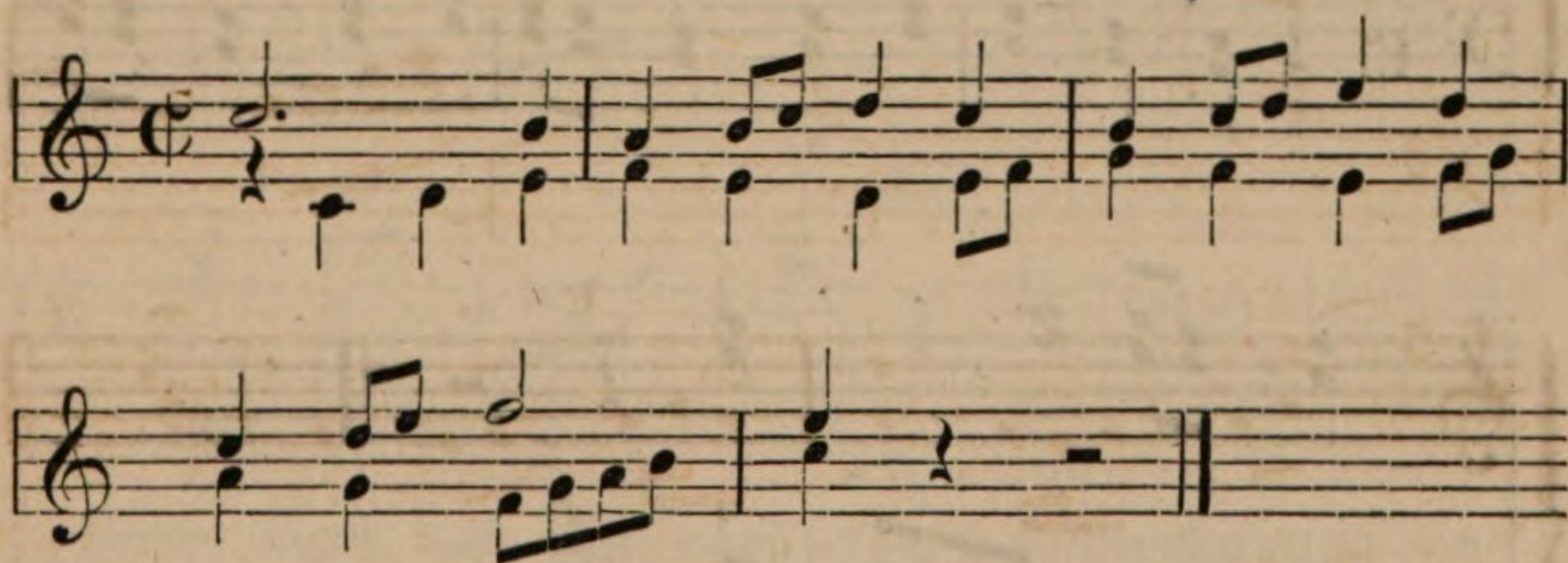
Soll sich ein Satz für den ächten vierstimmigen Contrapunkt eignen, so muss gleich beim zweistimmigen Entwurfe genau berücksichtigt werden, dass man:

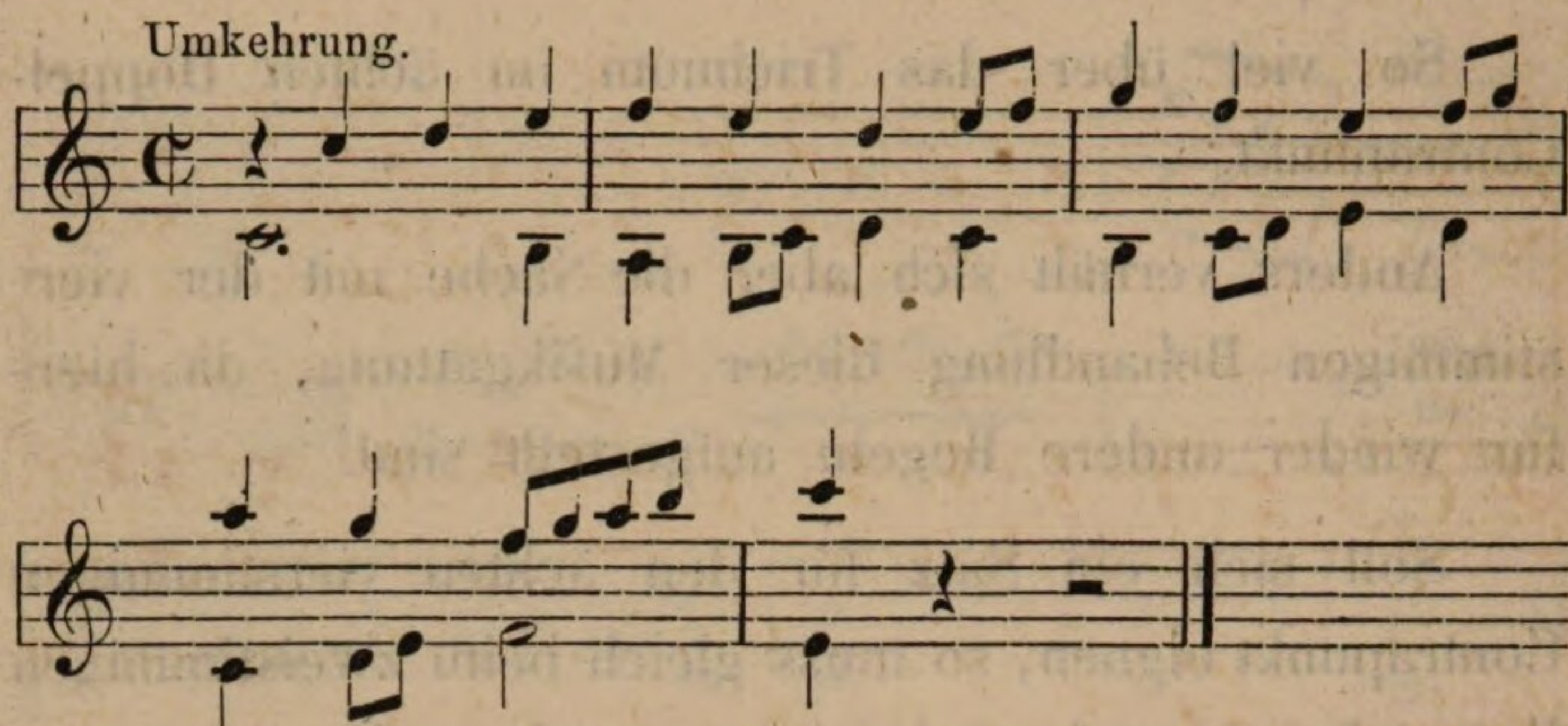
1. nirgends über die Octave des Grundtones hinausschreiten;

2. dass keine, weder eine consonirende, noch eine dissonirende Ligatur stattfinden könne;

3. dass man zu jeder Thesis nur durch die Gegenbewegung gelangen und darauf keine andere Consonanz als die Terz allein anbringen müsse; und endlich

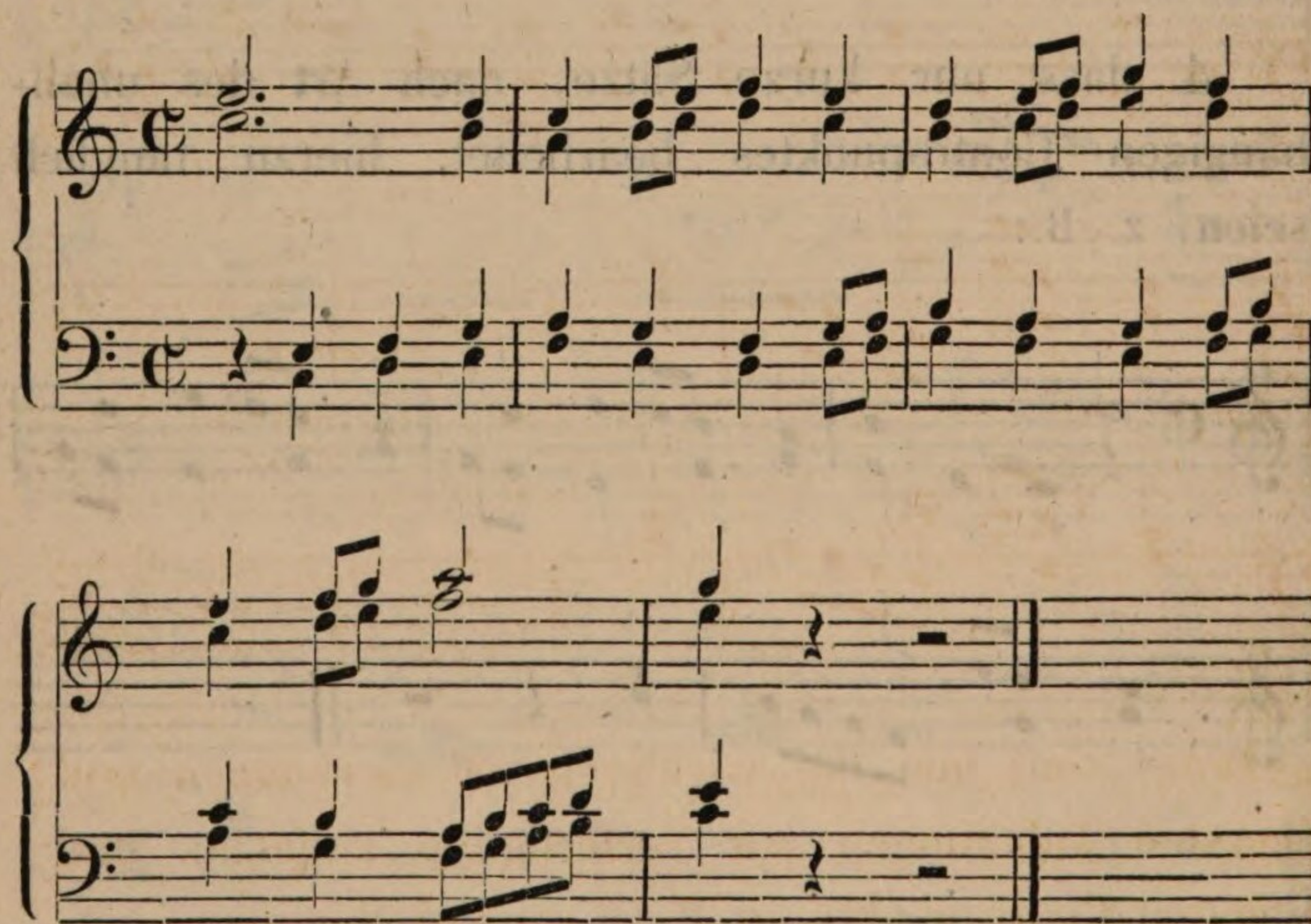
4. dass nur kurze Sätze, nach Art des unabhängigen Contrapunktes bearbeitet, hierzu tauglich seien, z. B.:





Solche Sätze werden auf die leichteste Art für den vierstimmigen ächten Doppel-Contrapunkt eingerichtet, wenn man zu der Unterstimme Terzen, Decimen oder Unter-Sexten beifügt, wie aus nachstehender Ausarbeitung ersichtlich ist.

Ausarbeitung.

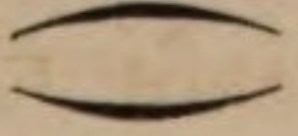


The image displays four systems of musical notation, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The music is written in common time (C). The first system shows a vocal line with a series of eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system shows a vocal line with a few notes followed by a rest, and a piano accompaniment with a similar pattern. The third system shows a vocal line with a series of eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The fourth system shows a vocal line with a few notes followed by a rest, and a piano accompaniment with a similar pattern.

Diess sind nun die wichtigsten Bemerkungen und sichersten Anleitungen zur Verfertigung einfacher und doppelter Contrapunkte in 2, 3 und 4 Stimmen, wo-

mit diese Lehre bereits auch abschliesst, da ein fünf-, sechs- oder mehrstimmiger Contrapunkt als Contrapunkt nicht besteht und nur in sofern als solcher gedacht oder benannt werden kann, als zu einem vierstimmigen Satze noch eine oder mehrere Stimmen als Ausfüllung und Verdopplung so hinzugefügt werden, dass sie im Verhältniss zu den übrigen Stimmen keine regelwidrigen Fortschreitungen bilden, z. B.:

The image contains two systems of musical notation, each with a grand staff (treble and bass clef).
 The first system is labeled 'vierstimmig.' (four voices) and 'fünfstimmig.' (five voices). The 'vierstimmig' part shows a four-part setting with a soprano line and three lower voices. The 'fünfstimmig' part adds a fifth voice, likely a tenor or bass, to the existing four-part texture.
 The second system is labeled 'sechstimmig.' (six voices) and 'siebenstimmig.' (seven voices). The 'sechstimmig' part shows a six-part setting with a soprano line and five lower voices. The 'siebenstimmig' part adds a seventh voice to the six-part texture.
 In all examples, the voices move in parallel motion, and the intervals between them are marked with curved lines (Bögen) to indicate the doubling of intervals.

In diesem kleinen Beispiele, wobei die Fortschritte der Stimmen in den mehrstimmigen Sätzen durch Bögen  angezeigt sind, ist ersichtlich, dass die Verdopplung der Intervalle nur bei Consonanzen statt findet; und in diesem Sinne nur ist der fünf- oder mehrstimmige Contrapunkt, sowie überhaupt jedes andere derartige Tonstück aufzufassen und zu behandeln, wobei noch zu bemerken ist, dass die contrapunktirenden Stellen stets wechseln und bald in den

äusseren, bald wieder in irgend einer Mittelstimme erscheinen.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass in dieser kleinen Abhandlung der doppelte Contrapunkt in der Octave, und bei dessen drei- oder vierstimmiger Bearbeitung, auch der doppelte Contrapunkt in der Decime gleichzeitig verbunden wurde und das separate Studium des letzteren um so überflüssiger erscheint, als sein Nachfolger im gewöhnlichen Lehrgange, d. i. der Contrapunkt in der Duodecime, nie als selbstständiger, sondern bloss als zufälliger Contrapunkt erscheint, welcher, wenn er durchführbar werden soll, entweder auf den Contrapunkt der Decime, oder auf jenen der Octave zurück geführt werden muss. — Die Umkehrungsfähigkeit des doppelten Contrapunktes ist nicht bloss ein Mittel, wodurch man einem Tonstücke nebst wohlthuender Abwechslung auch noch Einheit des Ideenganges verleihen kann, sondern sie eignet sich noch ganz besonders zu einer höchst wirkungsvollen Fugengattung, welche man „Doppel-Fugen“ nennt. Aus dieser Benennung leuchtet hervor, dass bei einer Doppel-Fuge zwei Themen (Subjecte) gleichzeitig ausgesprochen und fortgeführt werden müssen; es giebt aber auch Fugen dieser Gattung, wobei selbst drei oder vier Subjecte auftreten, obgleich solche Fugen, welche mehr als drei Themen enthalten, schon wegen zu starker Anhäufung der Subjecte, noch mehr aber wegen ihrer fast betäubenden Wirkung auf das Gehör und wegen Mangel an Ruhe und Klarheit verwerflich sind. Es wird daher hier

nur von den wichtigsten und effectvollsten dieser Fugen-Gattungen — nämlich von der Fuge mit zwei und drei Subjecten gesprochen werden. —

Bevor die specielle Behandlungsweise dieser beiden Gattungen folgt, mögen hier einige allgemeine Bemerkungen über die Anlage und Construction der Doppel-Fugen vorangehen.

Jede Doppel-Fuge gründet sich ausschliesslich auf die Ausübung des doppelten Contrapunktes in zwei, drei und vier Stimmen; hier wird aber immer der ächte Doppel-Contrapunkt zu verstehen sein, welcher hauptsächlich im Tricinium und theilweise auch im Quartett die Anwendung der Terzen, Decimen und Sexten gestattet.

Was die Construction der Doppel-Fugen betrifft, so haben sie mit den einfachen Fugen nur das gemein, dass die ersten Eintritte regelmässig in der Tonica und Dominante, oder umgekehrt, geschehen. Die Wahl der Tonarten bei den Wiederschlägen und die Anzahl der letzteren bleibt der Willkühr überlassen; auch die Stimmenordnung kann nach Belieben gewählt werden, wenn sie sonst nur keine zu grellen Contraste erzeugt. Engführungen etc. fallen weg, ausgenommen, wo sie sich gleichsam von selbst entweder in dem einen oder andern Thema ergeben würden.

Von der Fuge mit zwei Subjecten.

Diese ist die eigentliche Doppel-Fuge. Die beiden zu wählenden Subjecte müssen sich in ihrer rhythmischen Bewegung von einander unterscheiden, so dass das eine längere, das andere aber kürzere Noten enthält. Sie werden gleichzeitig mit einander nach den für den ächten Contrapunkt bestehenden Regeln entworfen, und nicht nur bezüglich ihrer Verkehrbarkeit, sondern auch darin geprüft, ob sich nicht zu beiden, oder wenigstens doch zu einem derselben, Terzen, Decimen und Sexten hinzufügen lassen, z. B.:

Zweistimmiger Entwurf.

Thema B.

Thema A.

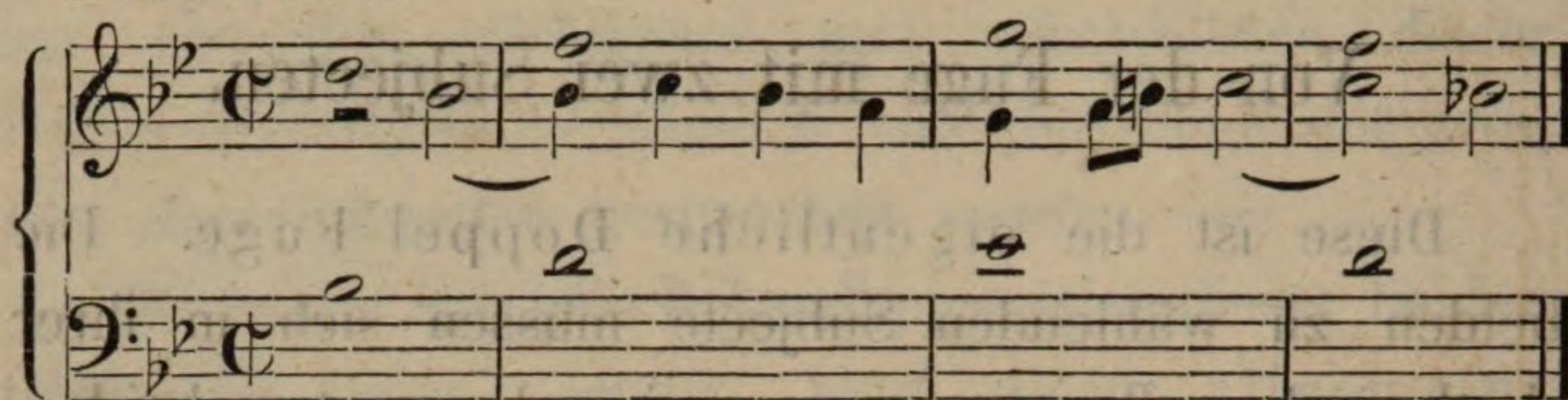
Proben.

Thema A.

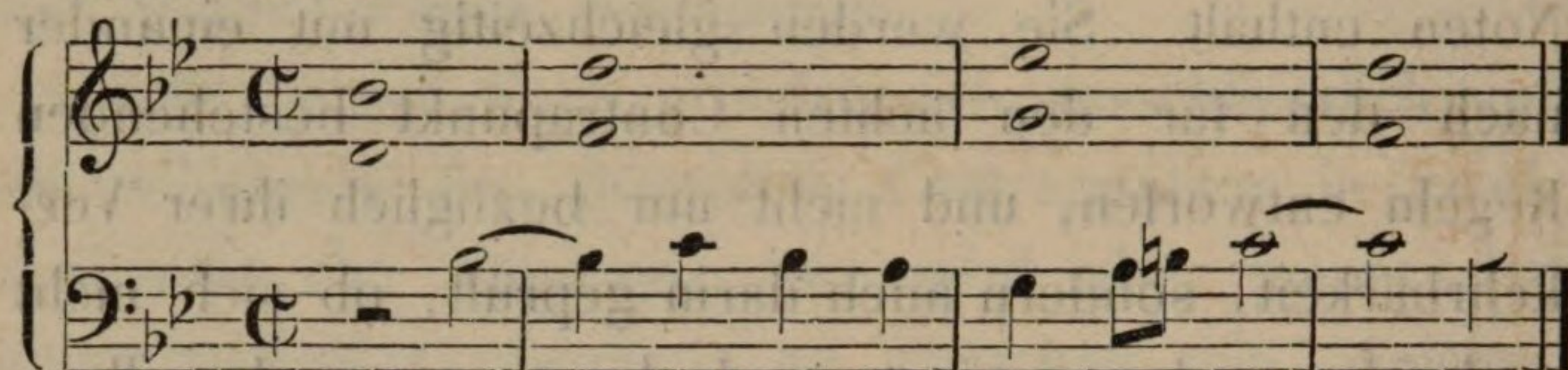
Thema B.

Terzen ad A.

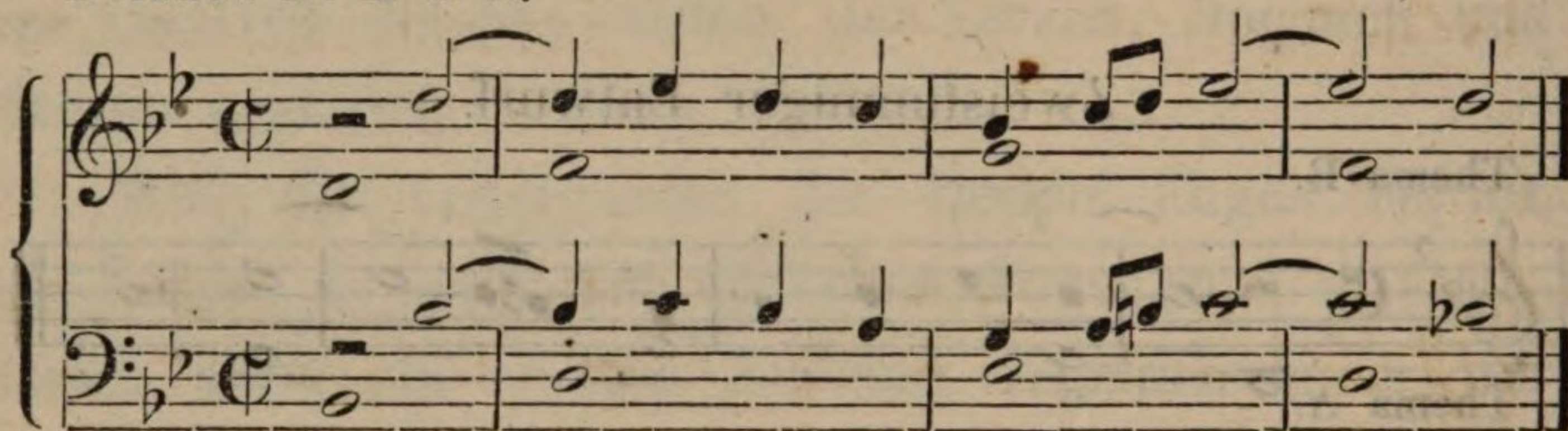
Decimen ad A.



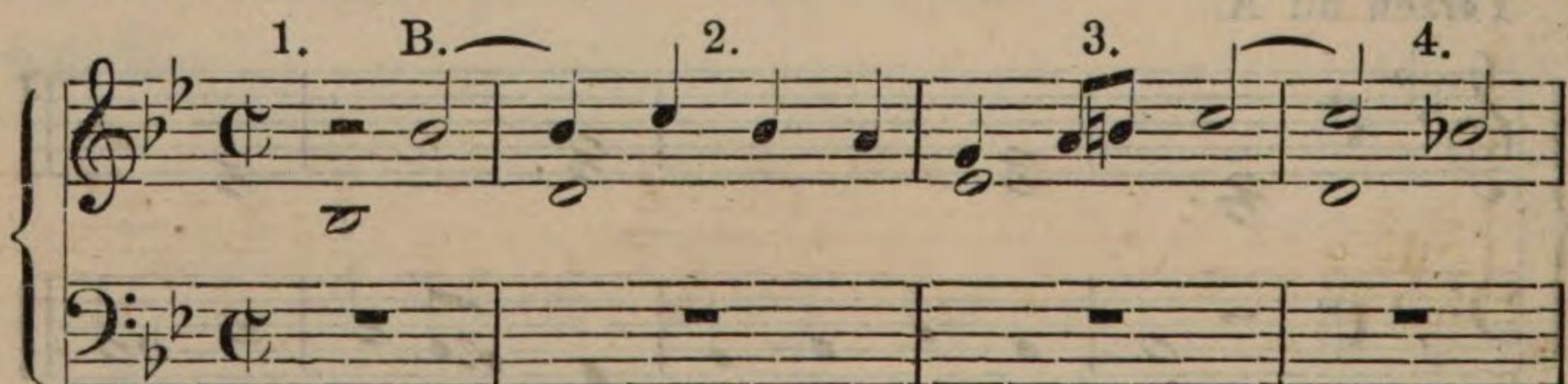
Sexten ad A.



Decimen ad A & B.



Hat nun ein zweistimmiger Entwurf alle diese Proben bestanden, so kann man ohne Bedenken die Ausarbeitung der Fuge nach den oben gegebenen allgemeinen Bemerkungen vornehmen. Zur Versinnlichung diene folgendes Beispiel nach obigen Subjecten:



5. 6. 7. 8.

B.

A.

9. 10. 11.

B.

A.

12. 13. 14. 15.

B.

16. 17. 18. 19.

B.

A.

20. 21. 22. 23.

Handwritten musical notation for measures 20 through 23. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 20: Treble has a half note G4, bass has a half note F4. Measure 21: Treble has a half note A4, bass has a half note G4. Measure 22: Treble has a whole rest, bass has a half note A4. Measure 23: Treble has a whole rest, bass has a half note B4.

24. 25. 26. 27.

Handwritten musical notation for measures 24 through 27. Measure 24: Treble has a whole rest, bass has a half note C5. Measure 25: Treble has a half note D5, bass has a half note C5. Measure 26: Treble has a half note E5, bass has a half note D5. Measure 27: Treble has a half note F5, bass has a half note E5.

(Zwischensatz mit einem Theil des

28. 29. 30. 31.

Handwritten musical notation for measures 28 through 31. Measure 28: Treble has a half note G4, bass has a half note F4. Measure 29: Treble has a half note A4, bass has a half note G4. Measure 30: Treble has a half note B4, bass has a half note A4. Measure 31: Treble has a half note C5, bass has a half note B4.

Themas B.)

32. 33. 34. 35.

Handwritten musical notation for measures 32 through 35. Measure 32: Treble has a half note D5, bass has a half note C5. Measure 33: Treble has a half note E5, bass has a half note D5. Measure 34: Treble has a half note F5, bass has a half note E5. Measure 35: Treble has a half note G5, bass has a half note F5.

A.

36. 37. 38.. 39.

(Zwischensatz. — —)

40. 41. 42. 43.

44. 45. 46. 47.

48. A. 49. 50.

B.

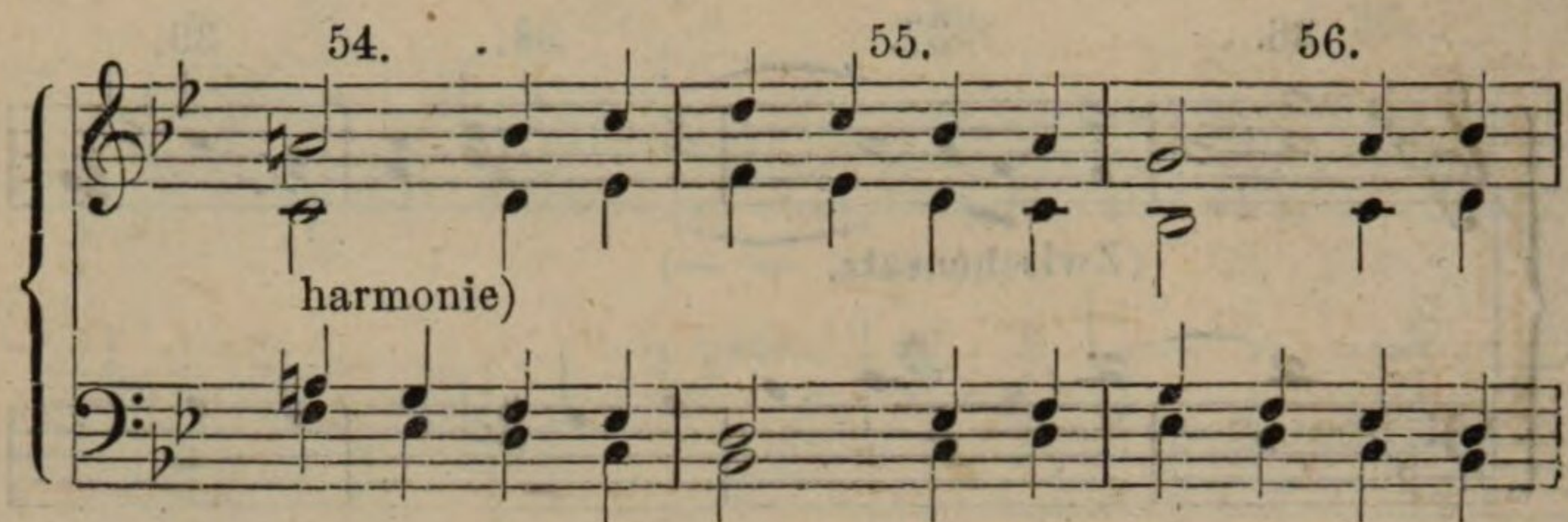
51. 52. 53.

(Doppelcontrapunktische Zwischen-

Detailed description of the musical score: The page contains 18 measures of music, numbered 36 to 53. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is in grand staves (treble and bass clefs joined by a brace). Measures 36-39 are grouped together with the annotation '(Zwischensatz. — —)' below them. Measures 40-43 are grouped together. Measures 44-47 are grouped together. Measures 48-50 are grouped together, with 'A.' above measure 49 and 'B.' below measure 48. Measures 51-53 are grouped together, with '(Doppelcontrapunktische Zwischen-' below them. The music features various melodic lines, rests, and chordal textures.

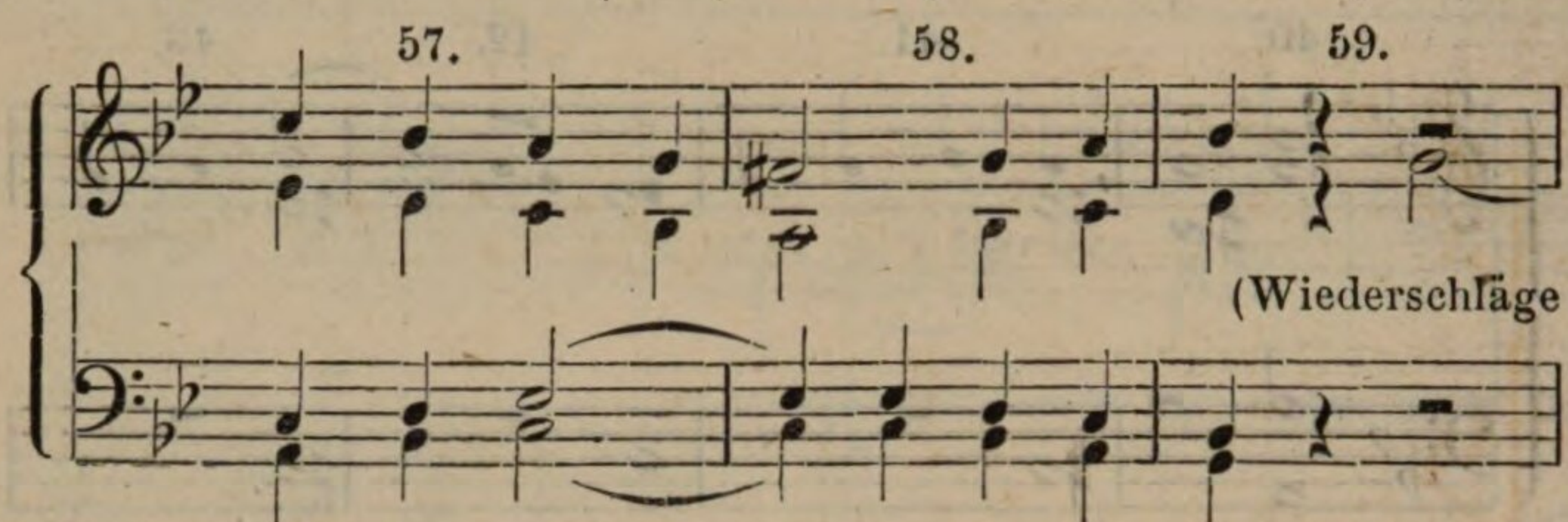
54. 55. 56.

harmonie)



57. 58. 59.

(Wiederschläge

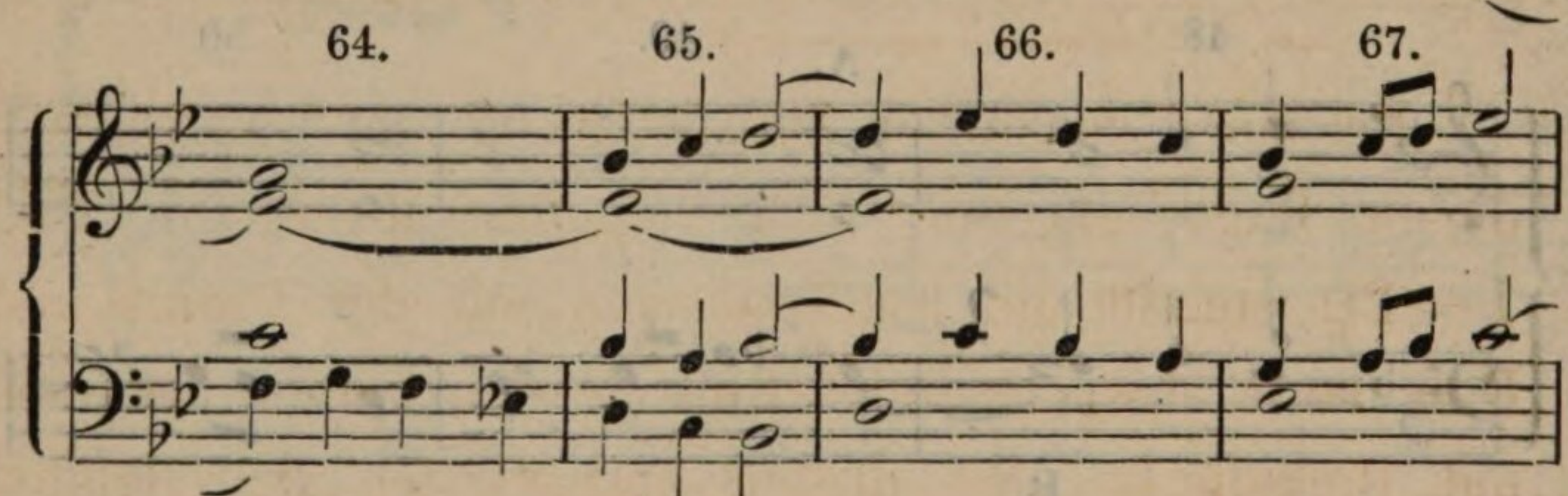


60. 61. 62. 63.

mit einem Theil des 'Themas B.)

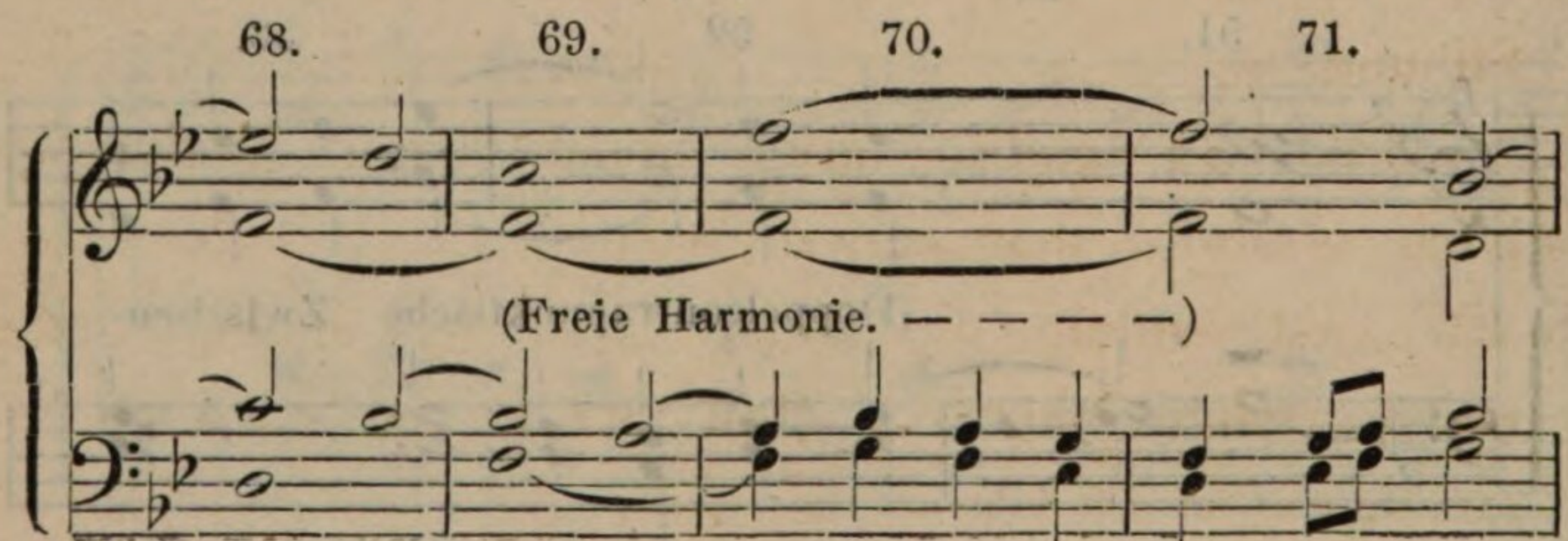


64. 65. 66. 67.



68. 69. 70. 71.

(Freie Harmonie. — — — —)



72. 73. 74. 75.

76. 77. 78. 79.

Bei einer genaueren Zergliederung der Construction dieser Fuge ergeben sich folgende Resultate: Takt 1 — 20 enthält die regelmässigen mit der Tonica und Dominante abwechselnden Eintritte der beiden Subjecte mit Hinzufügen der dritten und vierten betreffenden Stimme. —

Takt 21 giebt, unter gleichzeitiger Modulation nach G-Moll, den ersten Wiederschlag, welcher im 25. Takt endet; die Takte 25 — 32 bilden einen imitatorischen, durch C-Moll und F-Dur nach B-Dur einlenkenden Zwischensatz, wobei ein Theil des Themas

B. verwendet wurde. Dieses Verfahren heisst „Abbreviation.“ Takt 33 — 36 enthält den 2. Wiederschlag, worauf ein kurzer, freier Zwischensatz in die Dominante von D-Moll einlenkt und sogleich (in 40 — 44) mit dem dritten Wiederschlage sich verknüpft; Takt 45 — 48 führt den vierten Wiederschlag in G-Moll; Takt 49 — 51 den fünften in C-Moll, worauf die Takte 52 — 58 mit einem contrapunktischen Zwischensatz auftreten, welcher in G-Moll endigt. —

Takt 59 — 64 bringt den sechsten imitatorischen Wiederschlag mittelst Abbreviation des Themas B., worauf Takt 65 — 68 den siebensten Wiederschlag vorführt.

Takt 69 — 72 giebt noch eine Repercussion mit dem Thema B., wovon sich im 73. Takt der Orgelpunkt, unter gleichzeitiger Vorführung beider Fugen Subjecte knüpft; im 77. Takte folgt eine Erweiterung des Orgelpunktes (blos der Abrundung wegen) und beschliesst, — nachdem der Takt 80 noch einen Anklang an das Thema B. hören lässt, — die Fuge. —

Diess wäre nun das Bildchen einer Doppel-Fuge. Es soll aber hiermit nicht gesagt sein, dass jede Doppel-Fuge in Form, Ausführung und Länge dem hier beigesetzten Exempel ähnlich sein müsse; im Gegentheil: die Doppel-Fugen können nach Bedarf, und vermöge des Phantasieschwunges eines Tonsetzers, eine noch längere Durchführung und reichere Modulation erhalten. Um sich aber im Baue dieser Fugen-Gattung tüchtig einzuüben und Fertigkeit darin

zu erlangen, ist die oben angedeutete Form und Länge hinreichend.

Von der Fuge mit drei Subjecten.

Diese Fugen-Gattung (auch dreifache oder Tripel-Fuge genannt) ist nichts anderes, als ein auf das Inversions-System gegründetes Fortspinnen dreier durch Rhythmus verschiedener Sätze, welche gleichzeitig mit einander verbunden, einen vollständig abgerundeten Satz bilden.

Es handelt sich hier also vorzugsweise um die Erfindung eines solchen Satzes und da alle Lehrbücher hierüber ein mystisches Schweigen beobachten, was dem Lernenden oft sehr viel Schweiss und Mühe bereitet, so dürfte nachstehende Aufklärung wesentlich dazu beitragen, dieses Verfahren zu erleichtern.

So wie die Doppelfuge, gründet sich auch die Trippelfuge nur auf den in dieser kleinen Anleitung bereits zergliederten Doppel-Contrapunkt. In der Doppel-Fuge erscheinen zwei, hier aber drei verkehrbare Themen gleichzeitig und um diese drei Subjecte zu einer längeren Durchführung tauglich zu machen, merke man nur diese eine Hauptregel:

„dass das 2. Thema nirgend über die Octave des 1., und das 3. auch nicht über die Octave des 2. herausschreiten und nach den allgemeinen Regeln des Doppel-Contrapunktes bearbeitet werde,“ z. B.:

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems, each representing a different subject (A, B, and C). Each system is written for two staves (treble and bass clef), with the subjects A, B, and C appearing in different voice positions across the systems. Subject A is the first subject, Subject B is the second subject, and Subject C is the third subject. The subjects are labeled 'Erstes Subject.', 'Zweites Subject.', and 'Drittes Subject.' respectively. The score shows a permutation of voices, where each subject appears twice as the upper voice and twice as the lower voice.

Betrachtet man in diesem Beispiele jedes Subject für sich allein, so zeigt sich: dass jedes derselben

- 1) eine verständliche Melodie bildet;
- 2) dass sich eins von dem andern durch die rhythmische Bewegung der Melodie unterscheidet;
- 3) dass keines derselben die Octave des zunächst liegenden, untergeordneten Subjectes überschreitet, und
4. dass alle drei mit einander verflochten und vorgetragen, einen vollständig abgerundeten Satz bilden.

Wenn nun ein dreistimmiger Entwurf diese unumgänglich nöthigen Eigenschaften besitzt, so kann man damit die Umkehrungen, — welche hier „Permutation“ heissen, — so vornehmen: dass jedes Subject zweimal als Unterstimme, zweimal als Mittelstimme und zweimal als Oberstimme erscheint, während die beiden andern Themen ihre Stellungen vertauschen.

Diese sechsfache Permutation wird in den folgenden Beispielen ersichtlicher.

1.

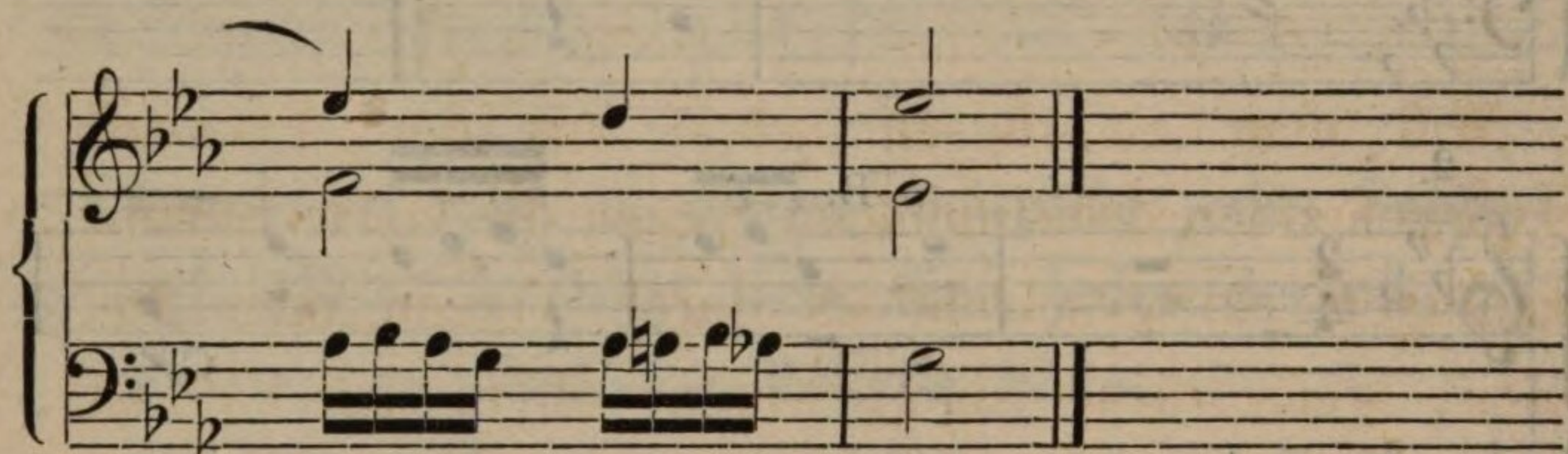
Example 1 shows the first three measures of a piece in 2/4 time, key of B-flat major. The treble staff contains a whole rest in measure 1, a quarter rest in measure 2, and a quarter note C in measure 3. The bass staff contains a quarter note A in measure 1, a half note B in measure 2, and a quarter note C in measure 3. The labels A., B., and C. are placed above the notes in the bass staff.

2.

Example 2 shows the first three measures of a piece in 2/4 time, key of B-flat major. The treble staff contains a whole rest in measure 1, a quarter note B in measure 2, and a quarter note C in measure 3. The bass staff contains a quarter note A in measure 1, a half note B in measure 2, and a quarter note C in measure 3. The labels A., B., and C. are placed above the notes in the bass staff.

3.

Example 3 shows the first three measures of a piece in 2/4 time, key of B-flat major. The treble staff contains a quarter note A in measure 1, a half note B in measure 2, and a quarter note C in measure 3. The bass staff contains a whole rest in measure 1, a quarter rest in measure 2, and a quarter note C in measure 3. The labels A., B., and C. are placed above the notes in the bass staff.



6. A.

B. C.

Will man zu diesen schon aus dem Entwurfe hervorgehenden dreistimmigen Sätzen die vierte Stimme hinzufügen, so geschieht es durch Terzen oder Decimen; wenn diese aber, wie es öfters der Fall ist, unanbringlich sind, so giebt man der vierten Stimme diejenigen Ausführungs-Intervalle, welche zur Vervollständigung des Accordes gehören. Ferner soll man nie gleich am Anfange des Satzes, und auch nicht bei den im Verlaufe der Fuge vorkommenden Wieder schlägen, das volle Quartett anwenden, sondern dasselbe möglich bis zum Eintritt des dritten Themas sparen, damit das successive Eintreten der verschiedenen Subjecte dem Gehöre klar und fasslich erscheine, z. B. (1):

1.

Terzen.

frei.

2.

A.

B.

C.

The musical score consists of two systems, each with two staves. The first system is labeled '1.' and the second '2.'. The first system includes the instruction 'Terzen.' and the second 'frei.'. The second system includes labels 'A.', 'B.', and 'C.'.

Auch ist es erlaubt, wo es der Context erheischt, eine Ausfüllungsstimme durch eine natürliche Stufenfolge oder durch einen Sprung ein oder das andere

Subject — ohne vorhergegangener Pause — übernehmen zu lassen, wie es Beispiel 2 bei den eingeklammerten Stellen zeigt. —

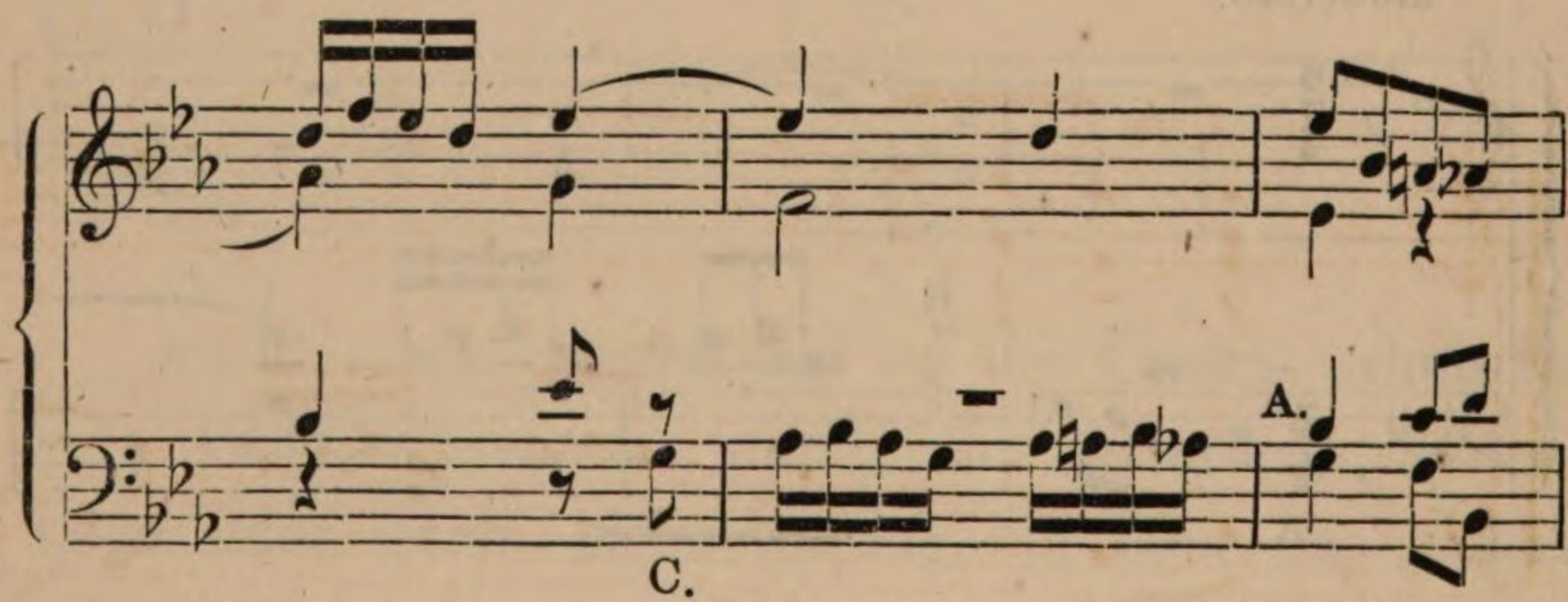
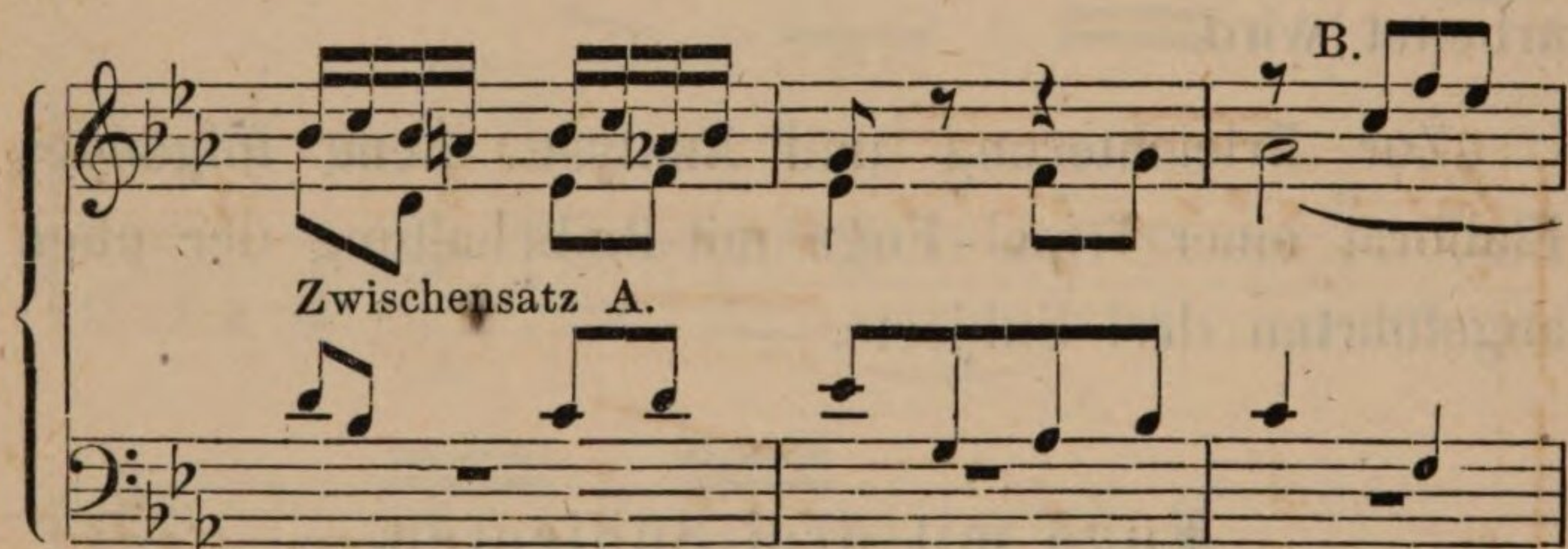
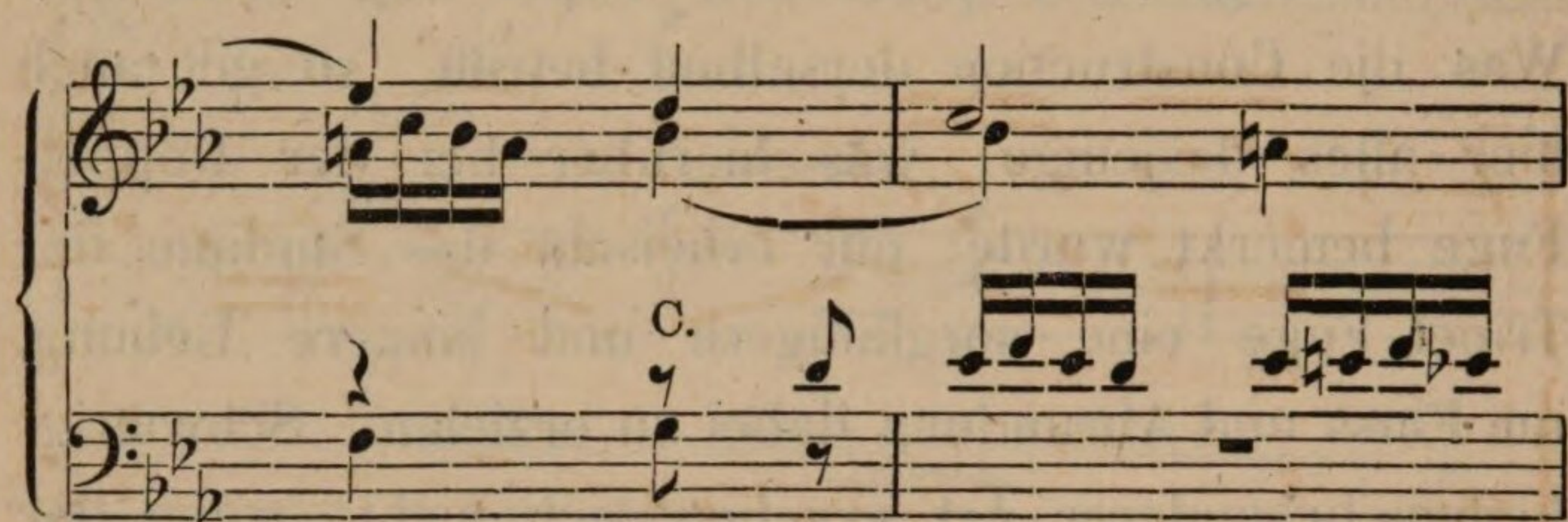
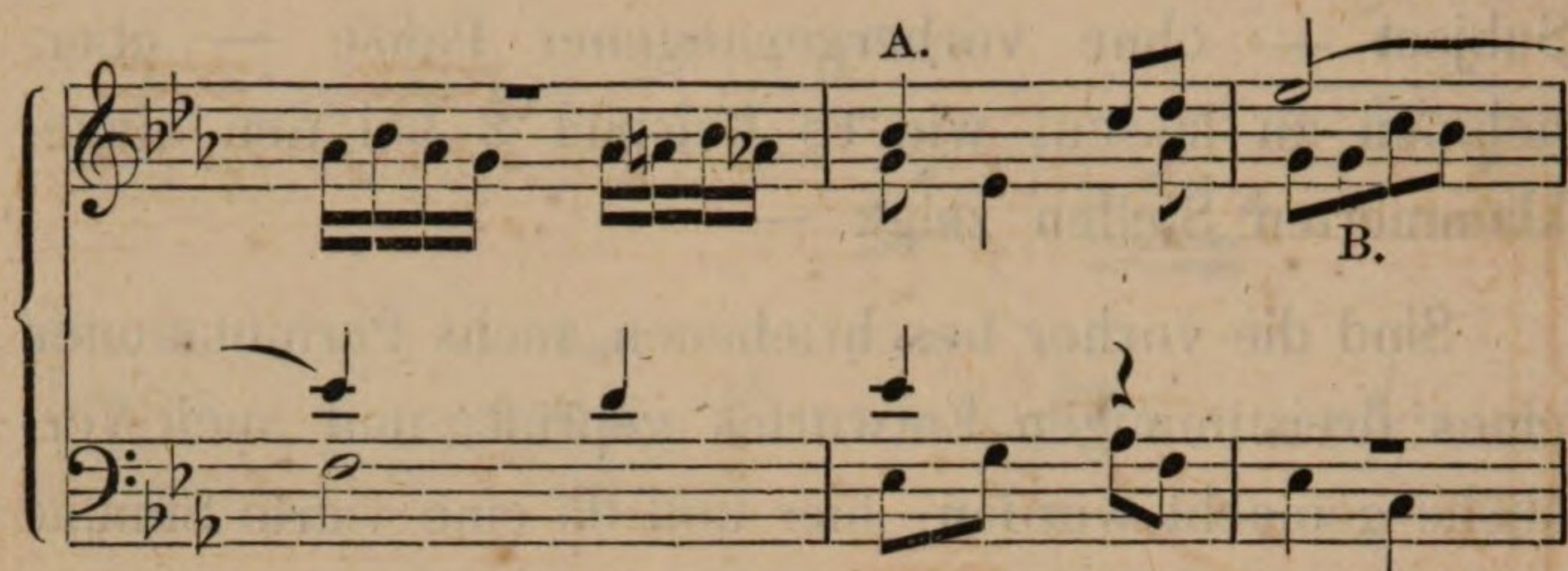
Sind die vorher beschriebenen sechs Permutationen eines dreistimmigen Entwurfes geprüft, und auch Versuche gemacht worden, hier und da eine vierte Stimme in gehöriger Weise anzubringen, so kann man zur Ausarbeitung einer wirklichen Tripel-Fuge schreiten. Was die Construction derselben betrifft, so gilt auch hier alles dasjenige, was hierüber bei der Doppel-Fuge bemerkt wurde; nur erheischt das Studium der Tripel-Fuge eine sorgfältigere und längere Uebung, um Fluss und Abrundung dabei zu erzielen. Schwierigkeiten besonderer Art ergeben sich nicht, wenn der Entwurf nach der gegebenen Anleitung richtig ausgearbeitet wird. —

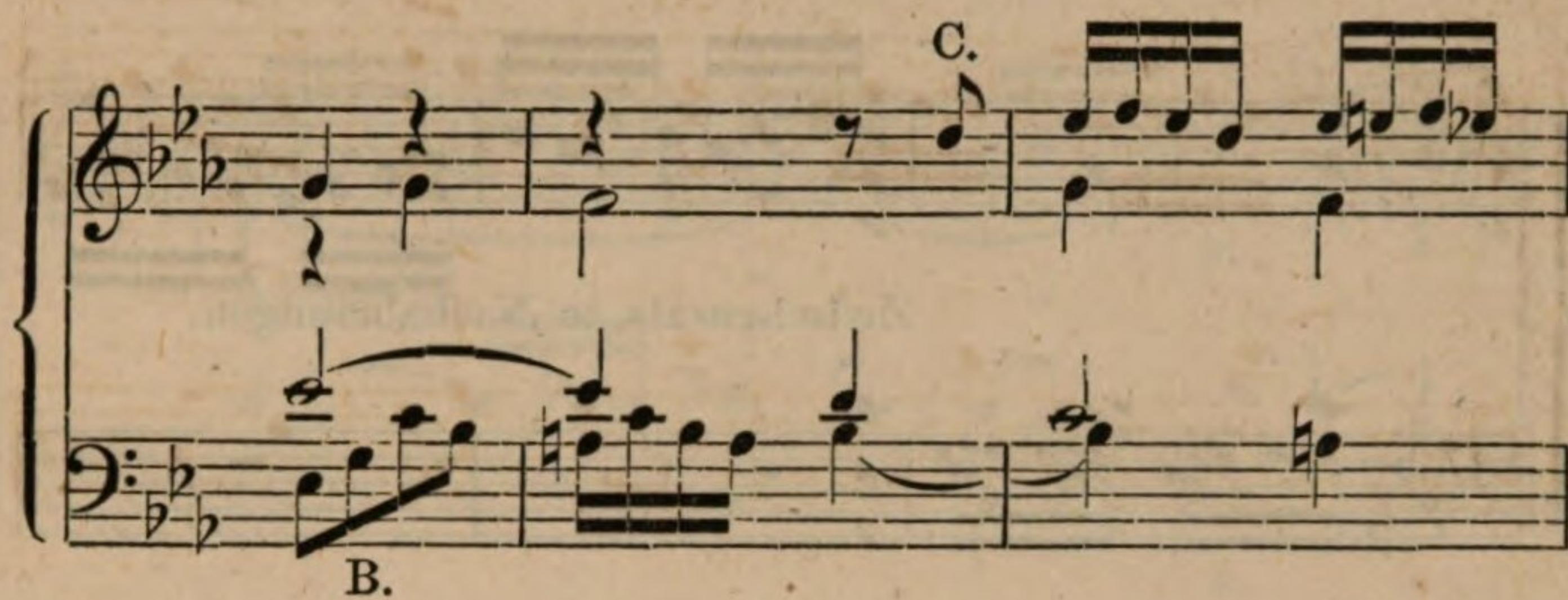
Zur Erleichterung und Analyse diene folgendes Elaborat einer Tripel-Fuge mit Beibehaltung der oben angeführten drei Subjecte. —

Fuge mit drei Subjecten.

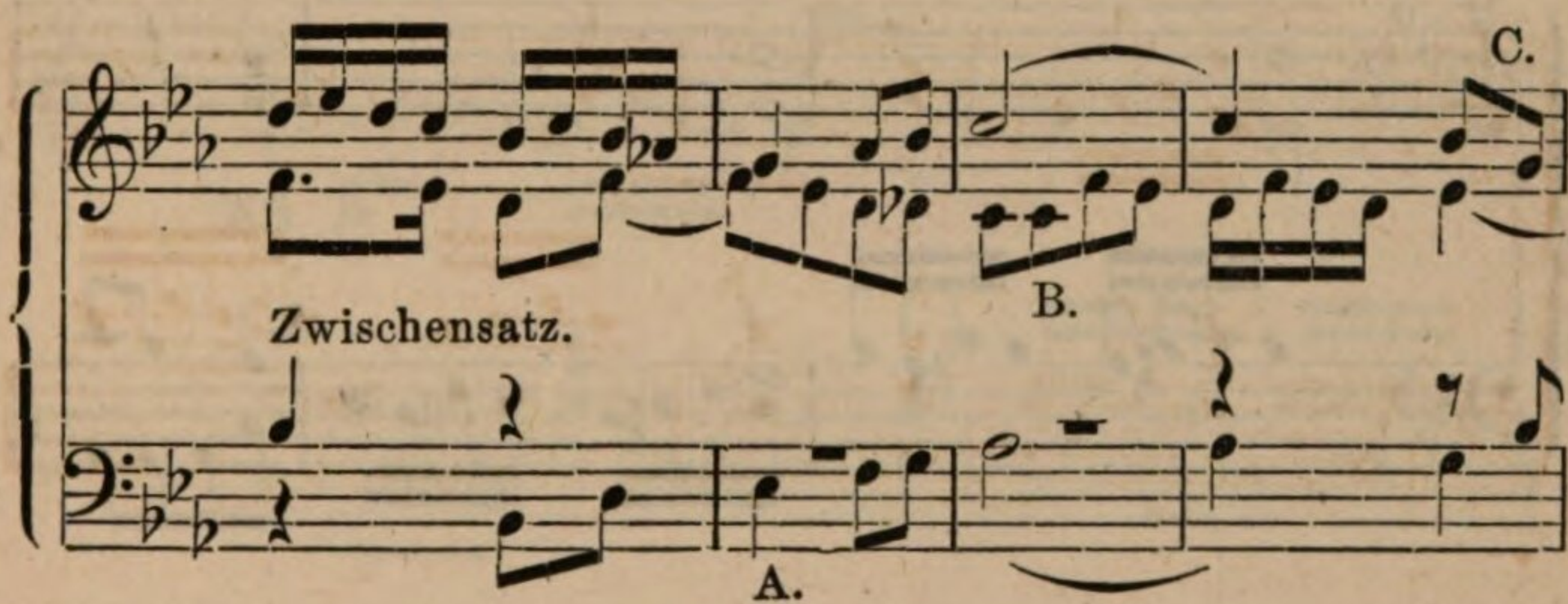
Moderato.

The musical score is written for three staves. The top staff is in treble clef and contains Subject C. The middle and bottom staves are in bass clef and contain Subjects A and B respectively. The time signature is 2/4 and the key signature has two flats (B-flat major). Subject C starts with a whole rest, then a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Subject A starts with a whole note B2, followed by a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. Subject B starts with a whole note F2, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The subjects are interwoven in a fugue texture.





First system of musical notation. The treble staff begins with a C. (Crescendo) marking. The bass staff contains a section labeled B. (Basso).

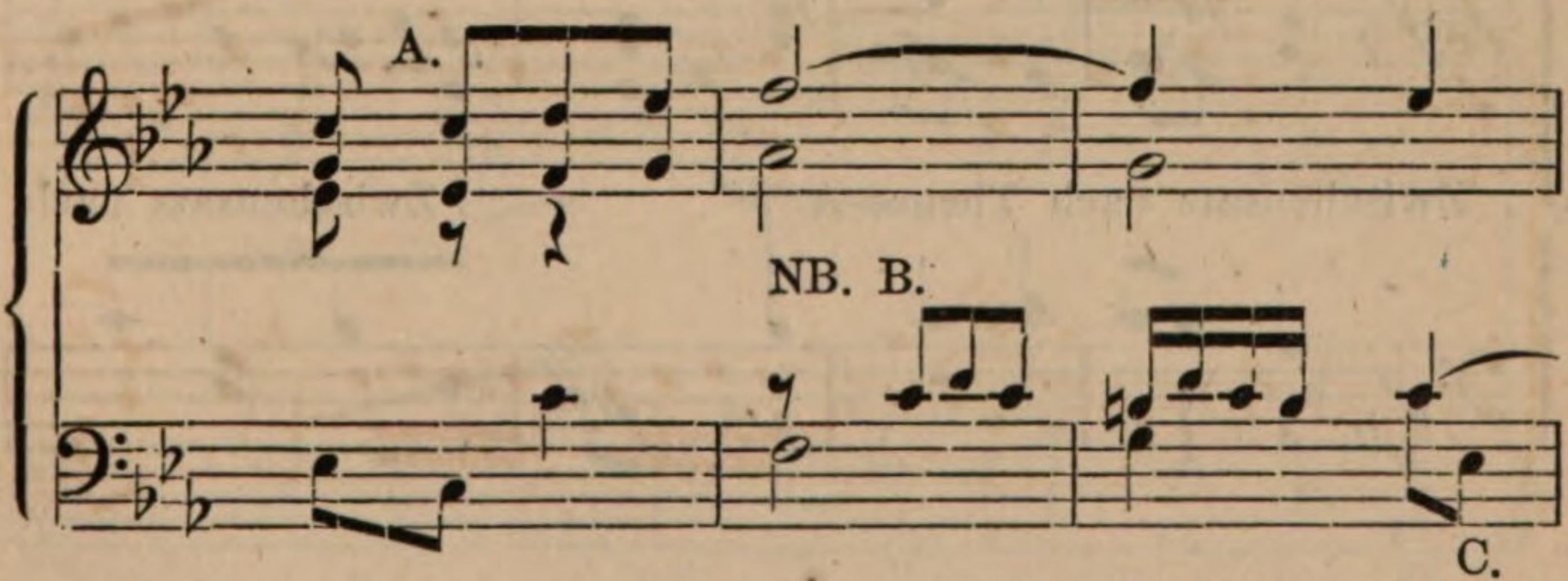


Second system of musical notation. The treble staff contains a section labeled B. (Basso) and a C. (Crescendo) marking. The bass staff contains a section labeled A. (Allegretto).

Zwischensatz.



Third system of musical notation. The treble staff contains a section labeled Zwischen - Harmonie. (Zwischen - Harmonie).

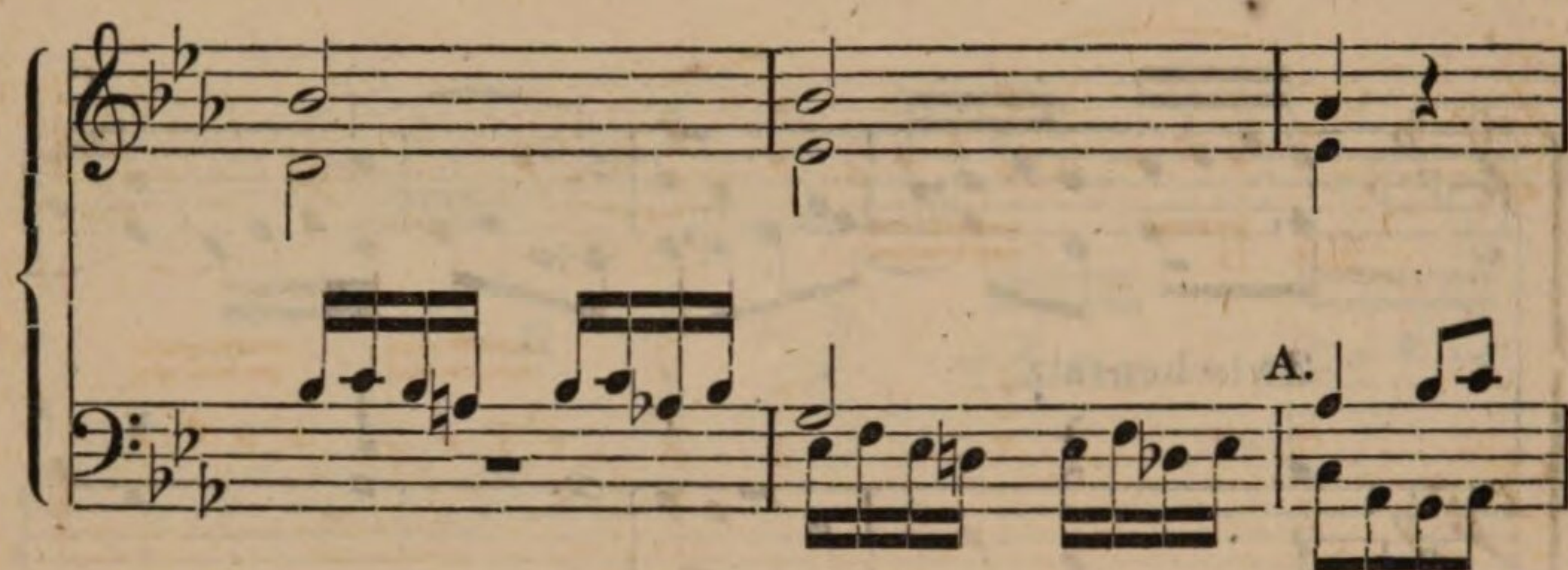


Fourth system of musical notation. The treble staff contains a section labeled A. (Allegretto). The bass staff contains a section labeled NB. B. (Nota Bene Basso) and a C. (Crescendo) marking.



First system of musical notation. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Zwischensatz in Nachahmungen.



Second system of musical notation. The treble staff contains a melody with eighth notes, and the bass staff contains a bass line with eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

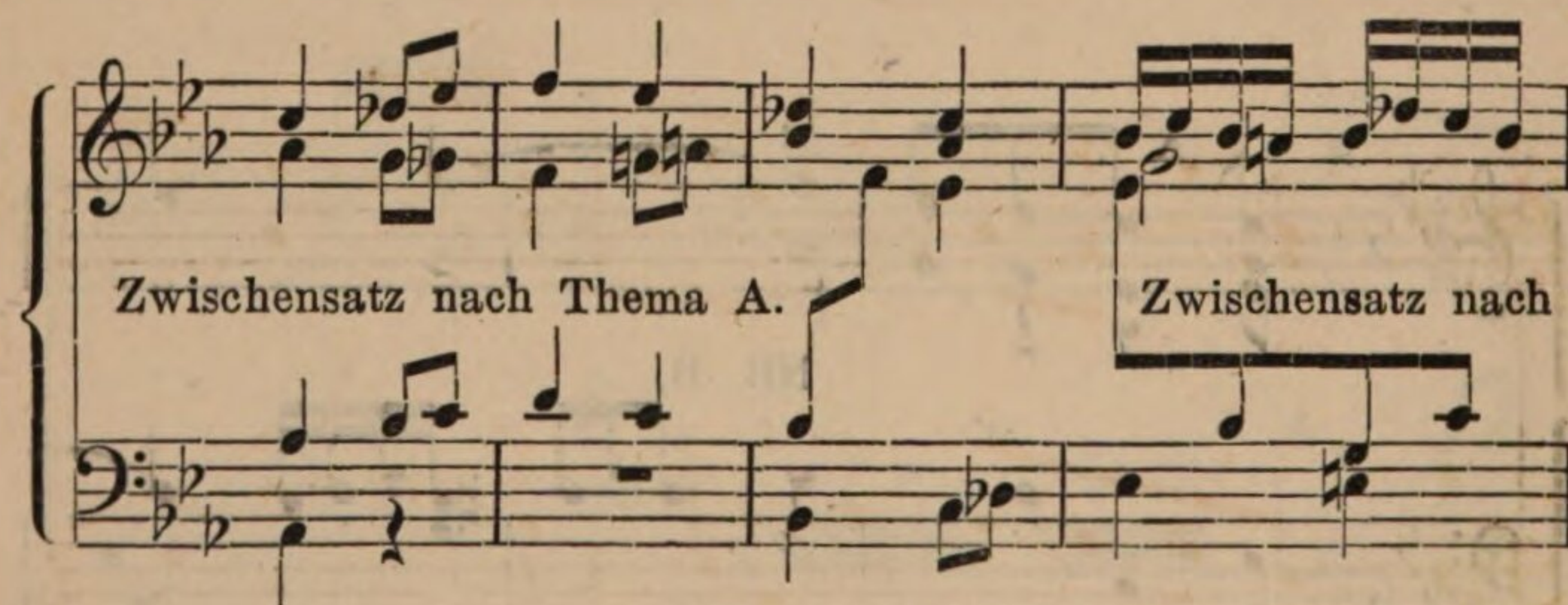
A.



Third system of musical notation. The treble staff contains a melody with eighth notes, and the bass staff contains a bass line with eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

B.

C.



Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melody with eighth notes, and the bass staff contains a bass line with eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Zwischensatz nach Thema A.

Zwischensatz nach

Thema C.

A.

NB. B.

C.

Zwischensatz mit verkehrtem Thema C

B.

A.

C.

Zwischensatz.

A. B. C.

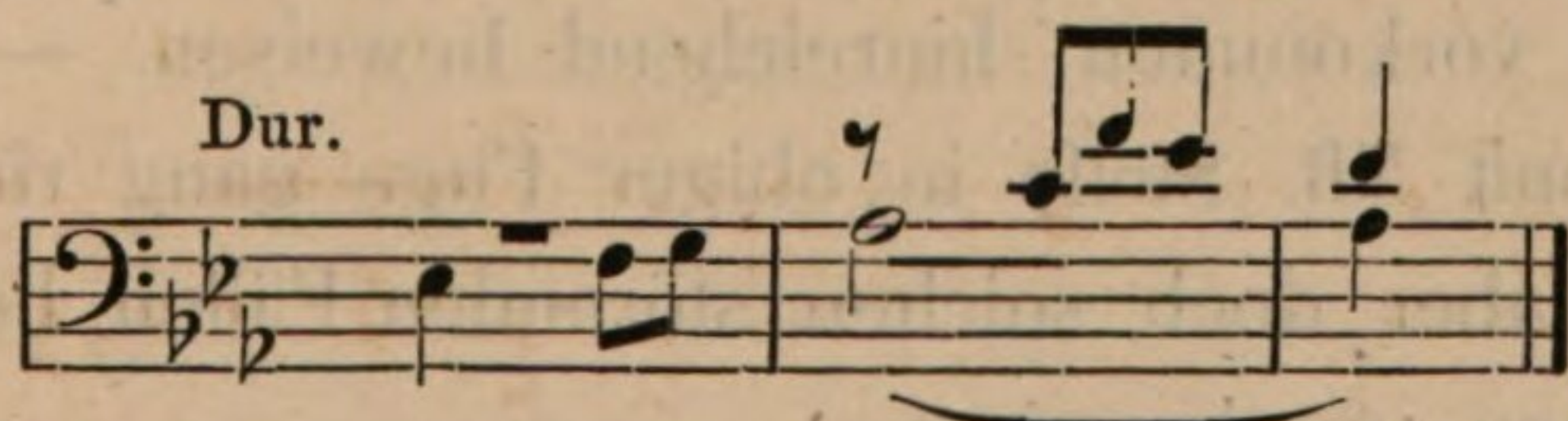
Orgelpunkt.

B.



Da in dieser Fuge sowohl die Subjecte A, B, C, — als auch die Zwischensätze, welche grösstentheils eine rhythmische Fortspinnung des Themas C bilden, genau angedeutet sind, so ist die Analysis nicht schwer, und es sind nur die an zwei Stellen vorkommenden NB. zu berichtigen.

Es giebt Themen, die nach allen Regeln sorgfältig entworfen, in der Dur-Tonart äusserst leicht durchzuführen sind, in der Moll-Tonart aber Härten und fehlerhafte Fortschreitungen erzeugen; so auch umgekehrt. Obiges Thema wurde absichtlich beibehalten, weil es eben auch diesem Umstande unterworfen ist und zwar beim Eintritt des Themas B, wenn er für die Moll-Tonart benutzt werden soll, wo durch den zum Vorschein kommenden Sprung in die grosse Quarte eine unleidliche Härte entspringt z. B.;



Würde man den Satz auf folgende Weise abändern:



so ist es ein Verstoss gegen die Regel, welche den Gebrauch einer frei angeschlagenen Quinte (als Anfangsnote) verbietet; und demnach kann der Satz für die Moll-Tonart nicht anders eingerichtet werden, ja er ist sogar richtig, wenn man die Regel buchstäblich nimmt: „dass die freie Quinte nur am Anfange verwerflich sei.“

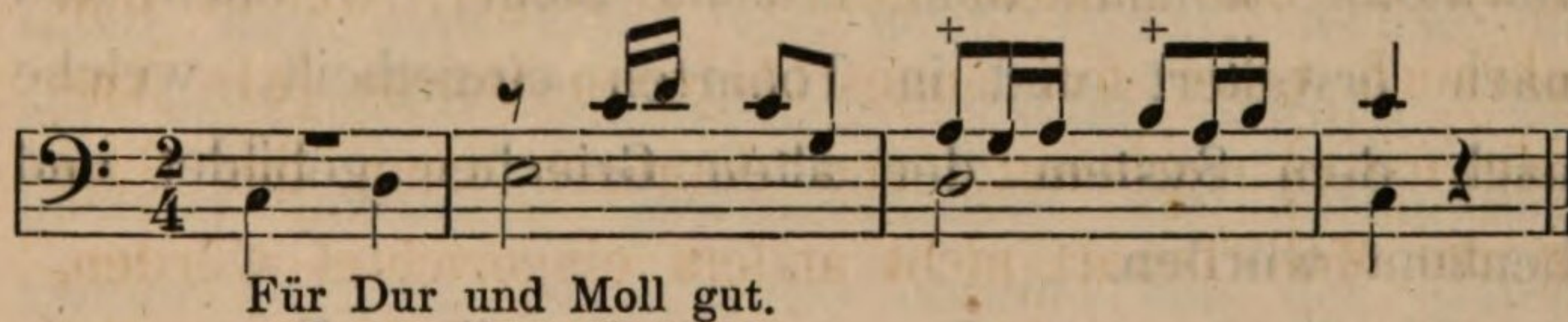
Nachdem aber in einer Dur-Fuge die Moll-Sätze nicht am Anfange, sondern erst im Verlaufe des Stückes vorkommen, so ist eine solche Ausnahme von der Regel auch gestattet, was überhaupt auch die vielen Lizenzen, welche selbst in den rigorosesten Lehrbüchern vorkommen, hinreichend beweisen. — Daher ist die mit NB. Stelle in obiger Fuge gang richtig.

Um aber doch solchen störenden Fällen begegnen zu können, merke man:

„dass es nie gut ist, wenn man auf der vierten Stufe des Basses die grosse Terz und grosse Quarte anbringt,“ z. B.:



Man wird immer sicherer gehn, statt der vierten Bassstufe die zweite mit der frei angeschlagenen Quinte und Sexte folgen zu lassen, z. B.:



Dergleichen Lizenzen kommen besonders im Verlaufe der Fugensätze sehr häufig vor; man kann sie aber nicht speciell angeben, da sie von der Melodie abhängen, welche die Phantasie dem Tonsetzer eingiebt.

Es muss also Alles durch Uebung und öfteren Gebrauch kennen gelernt werden.

Anhang.

Bemerkungen über die alten Kirchen-Tonarten und ihren Gebrauch.

Nach der im 11. Jahrhunderte durch Guido v. Arezzo festgestellten Solmisation (Stufenfolge der Tonleiter) wurde der Choralgesang — (eine mehrstimmige Harmonie kannte man damals nicht) — nach und nach erweitert und in Tonarten eingetheilt, welche nach dem System der alten Griechen gebildet und benannt wurden.

Die Scala von C ganz in derselben Form, wie wir sie heut zu Tage noch besitzen, blieb die Stamm-Tonleiter für alle übrigen, so, dass keine ihrer sieben natürlichen Stufen verändert werden durfte, wenn auch die Scala von einem andern, als vom Tone C, ausging. Demzufolge herrschte das System nachstehender sechs Scalen; nämlich:

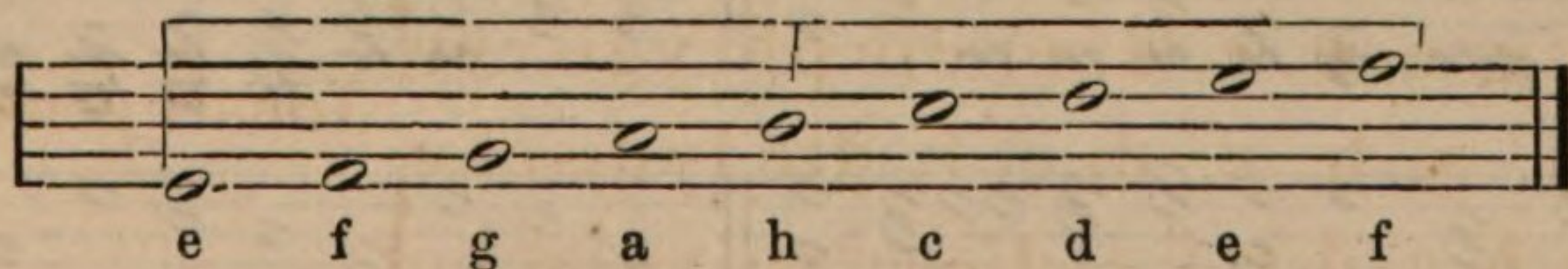
C, d, e, f, g, a, h, c; die jonische	} Tonart genannt.
D, e, f, g, a, h, c, d; die dorische	
E, f, g, a, h, c, d, e; die phrygische	
F, g, a, h, c, d, e, f; die lydische	
G, a, h, c, d, e, f, g; die mixolydische	
A, h, c, d, e, f, g, a; die äolische	

Der siebente Ton, H, wurde in dieses Scalensystem nicht aufgenommen, weil ihm die reine Quinte

mangelt; er hiess desshalb: „Sonus peregrinus“ — der fremdartige Ton.

In diesen sechs oben angeführten Tonarten bewegte sich der Kirchen-Choral (jedoch stets nur innerhalb der fünf ersten Stufen einer jeden Scala) von den Zeiten Guido's an, bis zum Eintritt der Gregorianischen Periode. Gregor erkannte die Beschränktheit des damaligen Chorals, der sich nur bis zur Quinte ausdehnen konnte; er erweiterte denselben dadurch, dass er die Quinte einer jeden Scala als Grundton zu einer neuen Scala betrachtete und diese wieder bis zu ihrer Quinte fortführte. Hieraus entstand nun eine Reihe von neun Tönen, welche in ein vierzeiliges Notensystem gestellt wurden; sie bildeten hierdurch gewissermassen die Verbindung zweier Tonarten, wovon die untere (von der ersten bis zur fünften Stufe) die „authentische“ — die obere aber, (von der fünften bis zur neunten Stufe) „Plagal-Tonart“ genannt wurde, aber ihren Namen nach der authentischen behielt.

So hiess z. B. die neuntönige Reihe von E beginnend bis zum H die authentisch-phrygische, vom H bis zum F die Plagal-phrygische Tonart z. B.:



In diesen Formen und Gränzen bewegt sich der Gregorianische Choral noch heut zu Tage, bezüglich

seiner melodischen Folge; was aber seine Harmonisirung betrifft, so ist der Unterschied zwischen jetzt und der alten Zeit ein ausserordentlich grosser.

Die ersten Versuche, den Choral, resp. die altgriechischen Tonleitern zu harmonisiren, finden wir am Schlusse des 13. Jahrhunderts. Die dürftige Harmonisirung bestand damals nur in den Verbindungen der harten, weichen und verminderten Dreiklänge, und nur selten, oder wo es nicht anders mehr thunlich war, durfte man die erste Verwechslung dieser Accorde (nämlich: den Sext-Accord) gebrauchen; bei jeder Tonart, sie mag dorisch, phrygisch, lydisch oder äolisch gewesen sein, mussten die Harmonieen so gewählt werden, dass sie stets den Charakter der jonischen Tonart (als der Mutter aller übrigen) unzweideutig an sich trugen; daher geschah es häufig, dass man, um dieser strengen Regel vollkommen genügen zu können, vom Anfang des Satzes zwei, oft auch drei Scalenstufen ohne aller Harmonisirung vorbeigehen liess und mit der Harmonisirung erst bei der dritten oder vierten Stufe begann. —

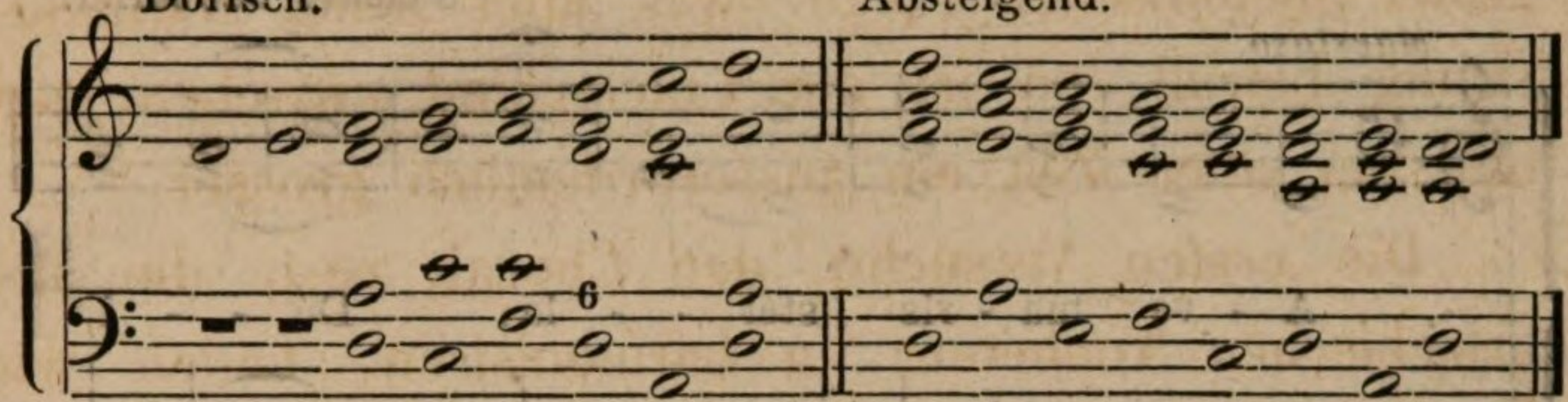
Nachstehende Beispiele werden hierüber Aufschluss geben:

Jonisch. Absteigend. NB.

NB. Der Schluss-Accord ohne Terz wird in der alten Schreibart häufig gebraucht. —

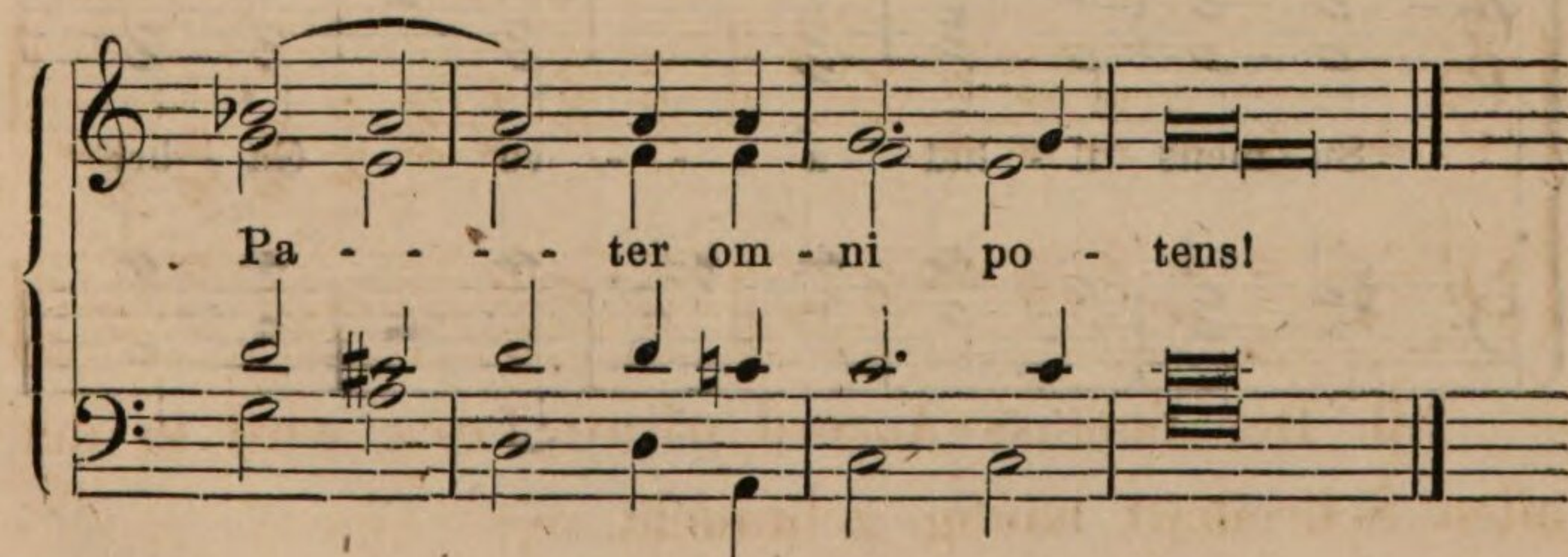
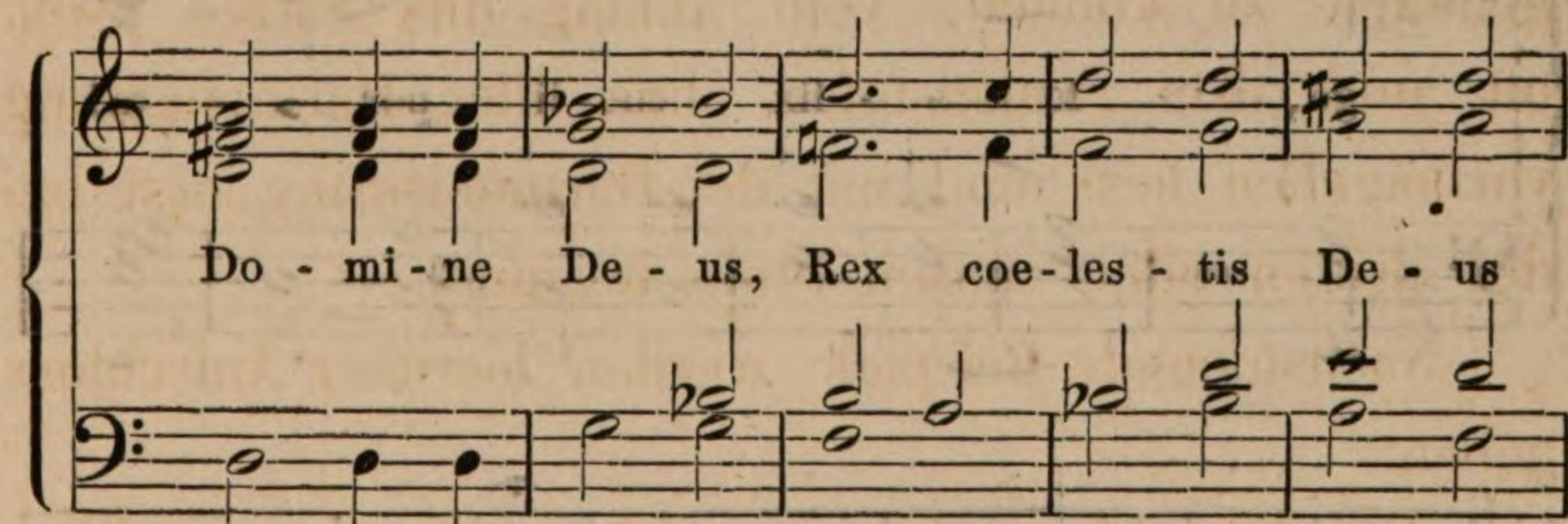
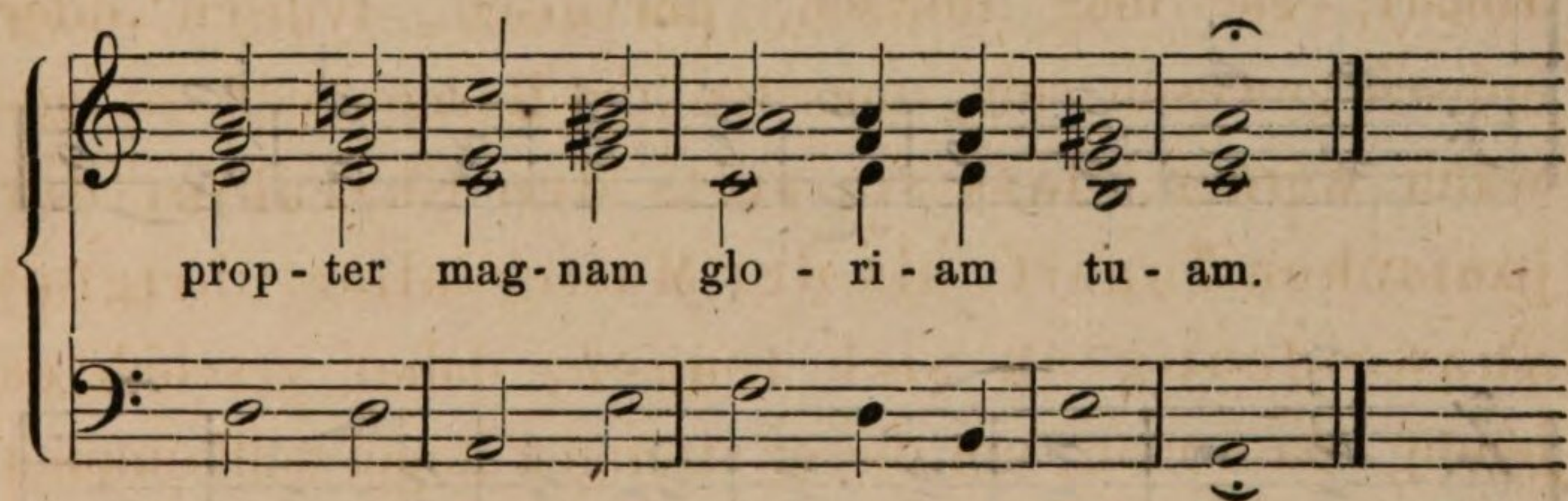
Dorisch.

Absteigend.



Lento.

Simone Bixi.



Gasparo Sabbalini.

Maestoso.

A - ve ma - ris stel - - la. De - - i

Ma - ter al - - - ma; at que sem - per Vir - -

go, fe - - - lix coe - li por - - ta!

Su - mens il - lud a - - - ve Ga - bri-

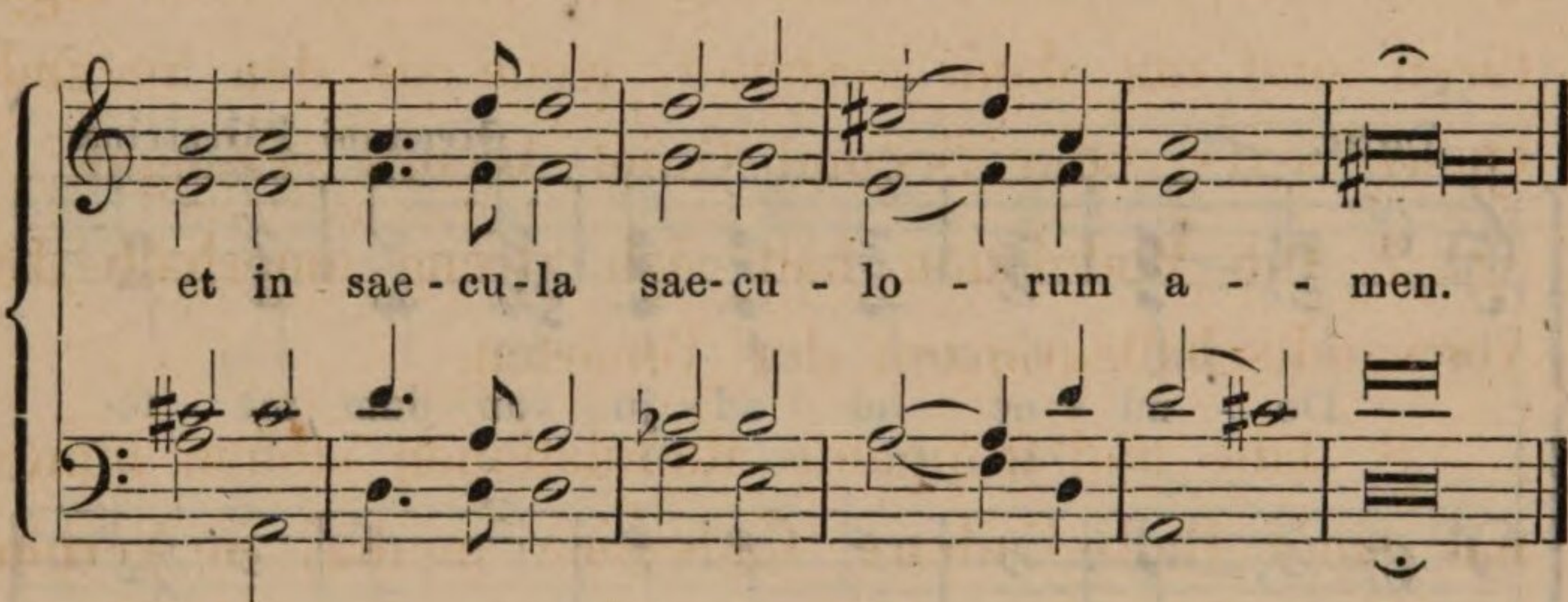
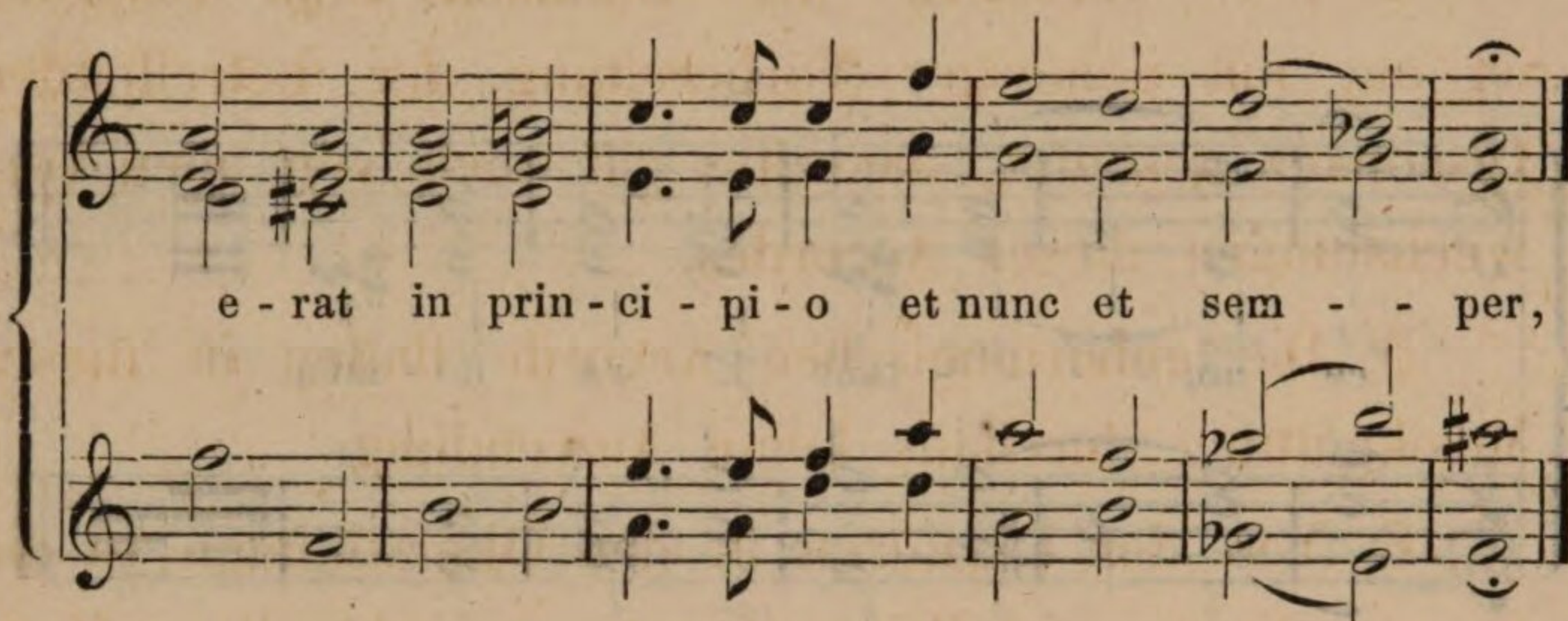
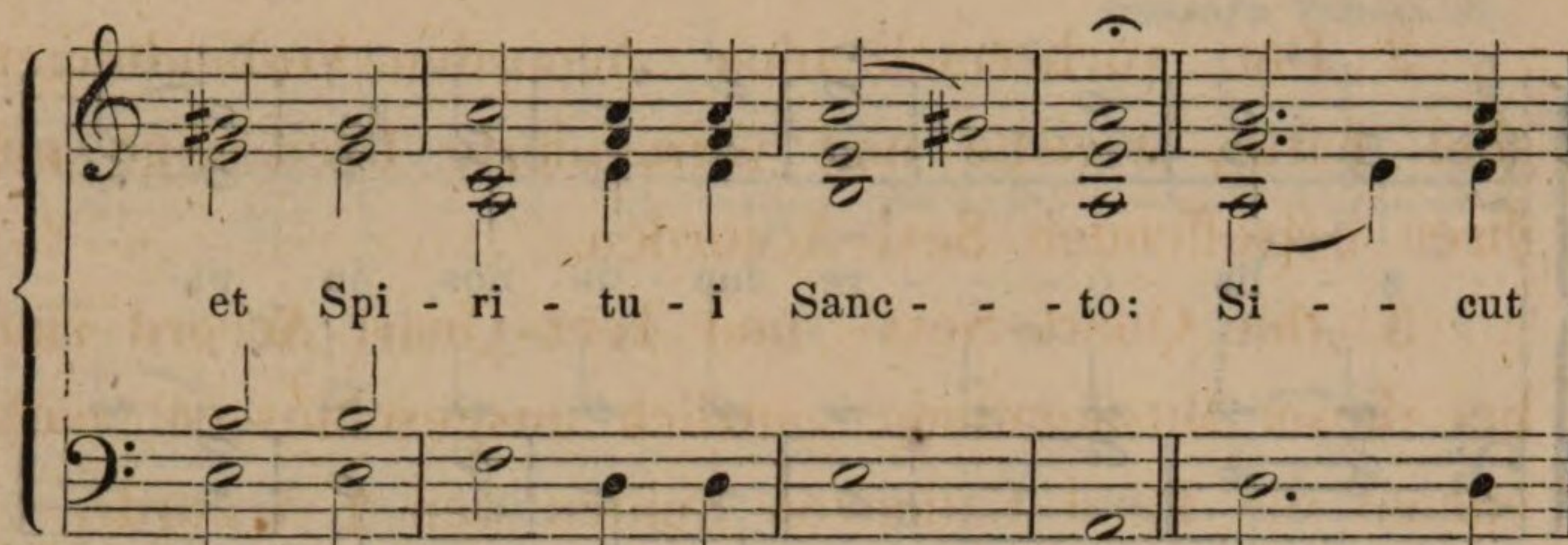
e - lis o - - - re fun - da nos in pa-

ce mu - - - tans E - va no - men.

Tarde. Givoanni Palestrina.

Do - mi - ne ad ad - ju - van - dum me fe-

sti - - - na: Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o.



Aus einer genaueren Betrachtung dieser selbst von dem leisesten Anhauche des Profanen entfernten Musik, deren Reinheit und Erhabenheit den Zuhörer mit einem heiligen Schauer erfüllt, kann man folgende Punkte zur Belehrung und Darnachachtung schöpfen:

1. die einzelnen Perioden sind kurz, immer von Komma zu Komma (oder einer andern Interpunktion) des vorliegenden Textes.

2. Die vorherrschenden Accorden-Verbindungen sind harte, weiche und verminderte Dreiklänge mit ihren betreffenden Sext-Accorden.

3. Der Quart-Sext- und Terz-Quart-Accord sind bei dieser Musikgattung gänzlich ausgeschlossen; nicht einmal die Final-Cadenzen dulden den $\frac{4}{2}$ Accord.

4. Der Gebrauch des Dominant-Sept-Accordes ist nur mit gehöriger Vorbereitung der betreffenden Dissonanz gestattet; dasselbe gilt auch von allen Verwechslungen dieses Accordes.

5. Die enharmonischen Accorde finden in dieser Musikgattung durchaus keine Anwendung.

6. Von den Ligaturen in den Oberstimmen ist die Quart-, Sept- und Nonen-Ligatur erlaubt; Bass-Ligaturen sind nur dann gestattet, wenn sie den Secund-Quart-Sext-, oder Secund-Quint-Accord erzeugen.

7. Die Modulation hält sich streng innerhalb der Verwandtschaftsgränzen der Tonarten.

8. Jähe und frappante Modulationen stehen immer mit einer Halb-Cadenz (*Cadentina media*) in Verbindung; nach solchen Halb-Cadenzen muss nicht immer die betreffende und erwartete Tonart folgen, sondern man kann, wenn es ohne grelle Härten geschehen kann, eine andere, jedoch zum Verwandtschaftszirkel gehörige Tonart eintreten lassen.

9. Der Schluss einer Moll-Tonart geschieht immer mit einem harten Dreiklang, als dem befriedigendsten aller Accorde; häufig findet man, und zwar in allen Tonarten, die Schluss-Dreiklänge ohne Terz. —

10. Vorzeichnungen von $\sharp$ oder $\flat$ am Anfange des Tonstückes sind ausser Gebrauch; diess gründet sich auf die ursprünglichen griechischen Scalen und Tonarten, wo jede chromatische Intervallen-Veränderung als zufällig betrachtet wurde und besonders angezeigt werden musste. —

Diese vorliegenden zehn Punkte geben auch die Regeln an, welche zu beobachten sind, wenn man sich in der Composition dieser Musikgattung versuchen will.

Es ist nun noch das Nöthige über die Anwendung des sehr beschränkten Contrapunktes übrig, wie man ihn in der alten Kirchenmusik findet, zu bemerken.

Der Contrapunkt damaliger Zeit bestand meistens in der Anwendung von zwei, drei oder vier Noten, also beiläufig nach unserer heutigen zweiten und dritten Species, jedoch so, dass diese Noten nicht in einer und derselben, sondern in verschiedenen Stimmen wechselsweise zerstreut vorkamen. Sehr beliebt, — aber auch äusserst beschränkt — waren die aus ein Paar Noten bestehenden Nachahmungen fast in allen Intervallen, am häufigsten aber im Einklange, in der Quarte und Quinte. —

Fugen kannte man noch nicht, weil man von der Kürze der Perioden nicht abging. —

Hier einige Beispiele solcher contrapunktischen Anwendungen:

Mosso.

Non in di - - - e fe - - -

- - - sto, ne for - - -

te tu - - mul - tus fi - - - e-

ret in po - - - pu - lo.

Hic di - xit: pos-sum des - tru - - - e - re

Hic di - xit pos - - - sum de-

temp-lum De - - - - -

stru - - - - - e - re temp - lum De -

i, et — in tri-du - o re - - a - di - fe -

i et in tri-du - o

ca - - - - - re il - - lud.

re - - a - di - fi - ca - re il - - - - - lud.

Bar - ra - - - - - bam, Bar-ra - bam,

Bar - - - - - ra - - - - - bam, Ba -

Bar - - - - - ra - - - - -

Bar - - - - -

Bar - ra - - - - -

ra - - - - - bam, Bar-ra - - - - -

- - - - - bam,

ra - - - - - bam, Barra - - - - -

- - - - - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - - bam!

bam, Bar - - - ra-bam, Bar-ra - - bam!

Bar - - - ra-bam, Bar-ra - - bam!

bam, Bar - - - ra-bam, Bar-ra - - bam!

Alle drei Sätze sind den unübertrefflichen Passions-Chören von Fiorimi entnommen, ein Werk, dessen Werth unschätzbar ist. —

Phrygisch. Absteigend.

The image displays three musical staves, each representing a different Greek mode. Each staff consists of a treble and a bass clef system, with a brace on the left. The first staff is labeled 'Lydisch.' and 'Absteigend.' (descending). The second staff is labeled 'Mixolydisch.' and 'Absteigend.' The third staff is labeled 'Aeolisch.' and 'Absteigend.' The notation uses whole and half notes, with some notes beamed together. The descending scales are marked with a double bar line and a repeat sign.

Dass durch einen solchen Zwang und durch den Mangel an Leittönen die unleidlichsten Härten entstehen mussten, beweisen diese nach einem alten Lehrsystem genau bearbeiteten Beispiele. (Janooka: „Clavis musica ad tractandos Graecorum modos.“ Lipsiae 1622. — Desgl. Kircher: „De modulatione tonorum ecclesiasticorum“. 1651. Augsb.) Glücklicher Weise hat man damals eben deshalb, weil bei einer solchen beschränkten Harmonie-Auswahl keine ausgedehntere Modulation möglich war, Alles in kurzen Sätzen (eigentlich Cadenzen) componirt und dabei oft viele Worte auf einen und denselben Accord gebracht. Da aber die Componisten und Tongelehrten wohl gefühlt haben, dass die Schlussfälle der meisten Ton-

arten höchst unbefriedigend auf das Gehör wirkten, so wählten sie zu ihren Ausarbeitungen nur diejenigen Tonarten, welche entweder eine natürliche Cadenz von der fünften zur ersten Stufe, oder einen Plägalchluss von der vierten zur ersten Stufe zuließen. Eine natürliche und vollkommene Cadenz war aber nur in der jonischen und lydischen Tonart möglich, während die Plagalschlüsse sich für phrygische, mixolydische und aeolische Tonart eigneten.

Nur in diesen fünf Tonarten erscheinen die harmonisch bearbeiteten Werke der ältesten Kirchenmusik, wovon hier einige Beispiele folgen.

Jonisch.

A - - - ve ma - ris stel - - - la, De-

Antonio Lotti.

i Ma - - ter al - - ma! at - que

sem-per Vir - go, fe - lia coe - li por - ta!

Phrygisch. Luigi Feo.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa,

jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa: dum

pen - de - - bat fe - - - li - us.

Der Schluss in der phrygischen Tonart hat immer den harten Dreiklang.

Lydisch.

No - li me con - dem - na - - re: dum

Givoanni

ve - ne - ris ju - di - ca - re sae-

Praenestina (Palestrina).

cu - lum per ig - nem, per ig - nem.

Mixolydisch.

Ky - ri - e e - lei - son. Chris-te e-

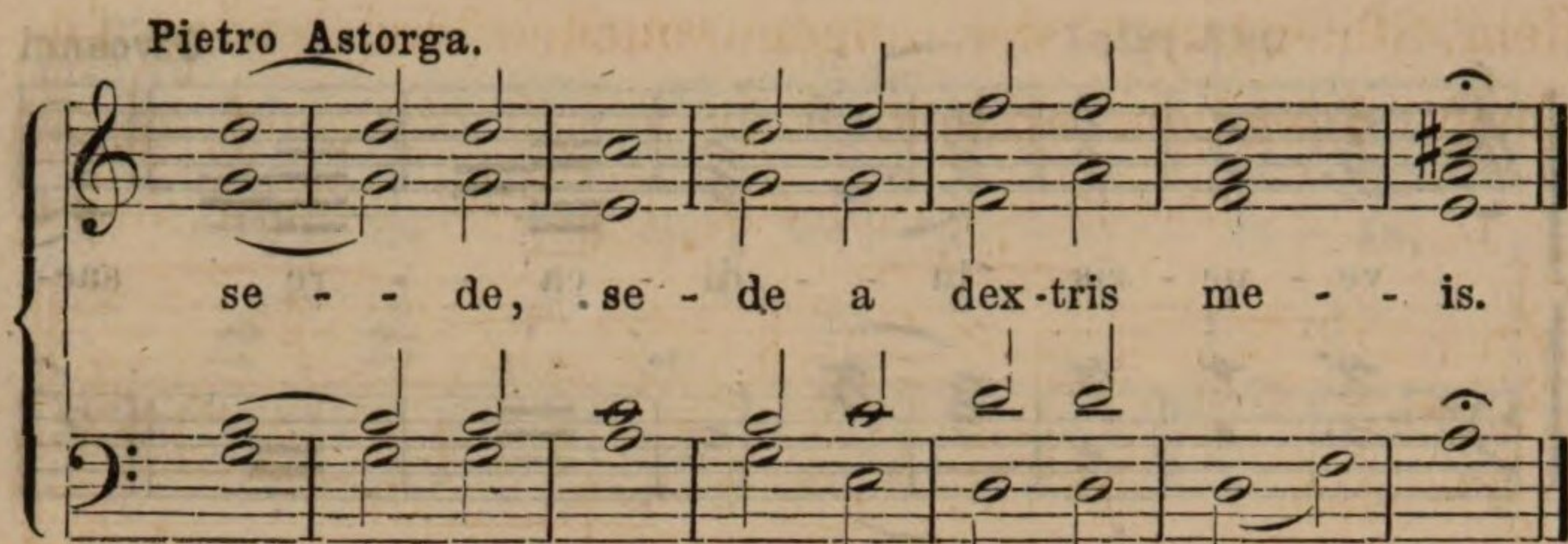
Ky - ri - e

Giacomo Bay.

lei - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

Aeolisch.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no mo - o:



Auch die äolische Tonart schliesst gern mit der grossen Terz.

In solchen kurzen abgebrochenen Sätzen, gegründet auf die Interpunktionen des zu bearbeitenden Textes, finden wir die Compositionen des 14. und 15. Jahrhunderts bis auf Giovanni Palestrina (im 16. Jahrhunderte), welcher von der periodischen Setzart zwar nicht abgehend, in harmonischer Beziehung ein Reformator wurde, wozu ihm ein nicht lange vorher eingetretener Umstand Veranlassung gab.

Man hat nämlich an der melodischen Tonfolge derjenigen Scalen, welche bezüglich der Entfernung ihrer einzelnen Stufen von der jonischen Tonleiter abweichen, stets eine Unsangbarkeit bemerkt, an die sich ein feineres Ohr nicht gewöhnen konnte. Um diesem Uebelstande zu begegnen, fand man sich zuerst veranlasst, die zweite Stufe der phrygischen Tonart zu erhöhen, damit sie im Vergleiche zu ihrer ersten Stufe ebenfalls einen ganzen Ton, wie bei den übrigen Scalen, bilde; dann aber regulirte man nach der jonischen Scala die vierte Stufe und auch die Plagal-Töne der übrigen Tonleitern, so dass man in

dem Stufengange der angenommenen neun Töne folgende Tonfolgen erhielt:



Diese Abänderungen im Scalensystem haben im Kirchen-Choral eine allgemeine Verwirrung schon deshalb hervorgebracht, weil stets nach drei oder vier Noten der Schlüssel gewechselt werden musste, und das Lesen dadurch ausserordentlich erschwert wurde.

Man beseitigte also grösstentheils diese neuen Abänderungen und behielt für den Choral das Gregorianische Tonsystem. Dagegen hatten die Harmoniker in dieser Innovation des Scalensystems ein Feld erblickt, worauf sie sich freier emporschwingen und einem vielleicht lange schon gefühlten Bedürfnisse abhelfen konnten. Palestrina war der Erste, der die drückenden Fesseln von sich abschüttelte und die kühnsten Modulationen wagte. Er fand viele und glückliche Nachahmer, und eben seine und die unmittelbar nach ihm folgende Zeit bezeichnet jene merkwürdige Epoche der Musikgeschichte, in welcher die reinsten und erhebendsten Werke krichlicher Tonkunst an's Licht traten und die Wiege der heut zu Tage

so ausgedehnten Kunst des Contrapunktes bahren. Einige Beispiele dieser alten modulatorischen Kirchenmusik mögen hier zur Anschauung dienen.

Gaet. Spermaloggi.

Re - qui - em, Re - qui - em, Re - qui -

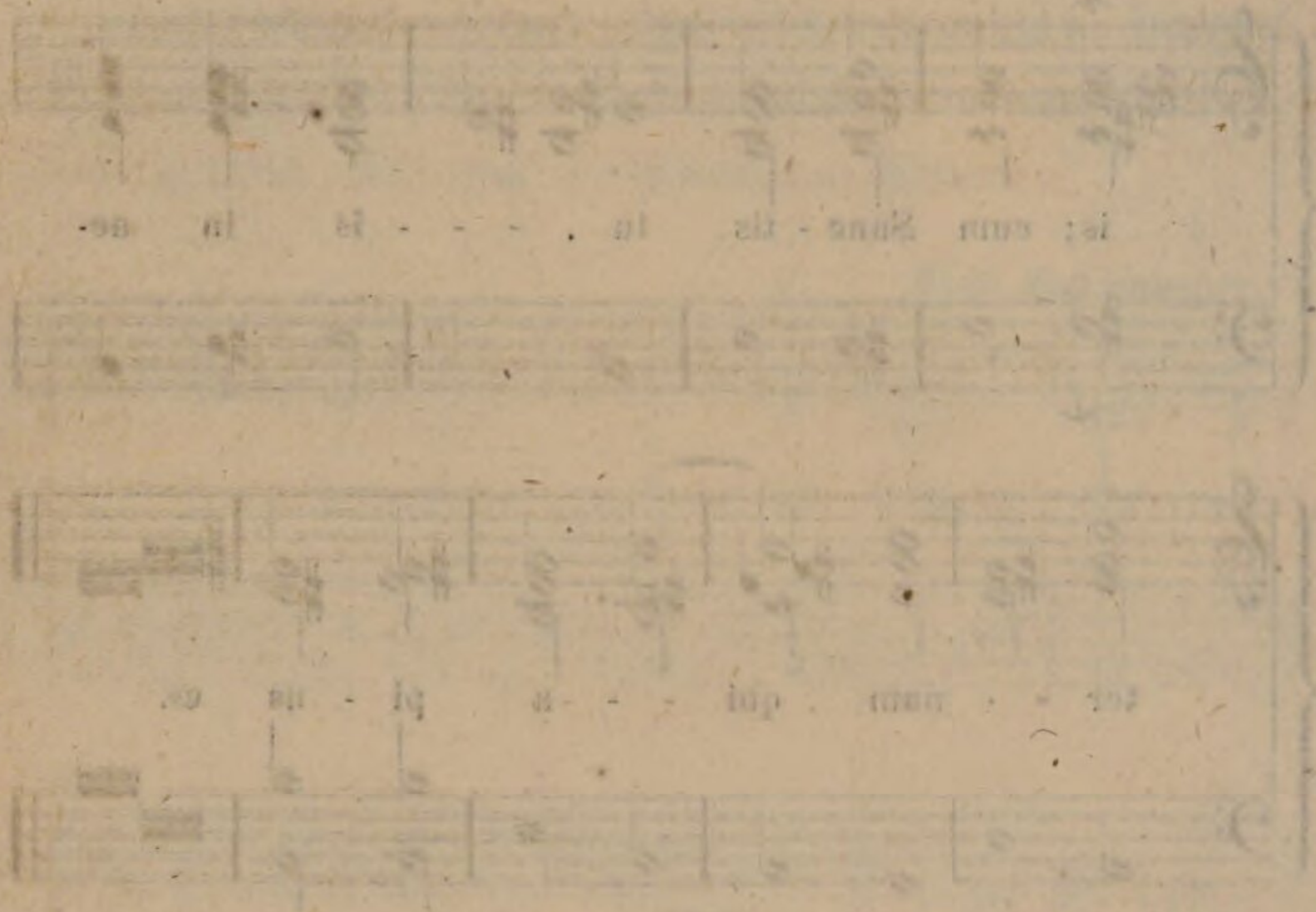
em ae - ter - - nam do - - na e -

is do - - mi - ne!

Et lux per - pe - tu - a lu - ce at e - -

is; cum Sanc - tis tu . - - - is in ae-

ter - - nam qui - - a pi - us es.



Druck : Wilhelm Baensch. Leipzig.

VERLAG VON MORITZ SCHÄFER IN LEIPZIG.

Oper und Lied im Salon.

Auswahl der schönsten Arien, Duetten und Lieder der grössten Meister aus älterer und neuerer Zeit mit Clavierbegleitung.

Erste Lieferung. gr 4. Preis 7½ Ngr.

Album der Malerei und Musik.

Eine poetische Anthologie aus Altem und Neuem von ALICE SALZBRUNN.

Erster Theil: **Musik**. Preis elegant broschirt 1 Thlr. 7½ Ngr.

Zweiter Theil: **Malerei**. Preis elegant broschirt 20 Ngr.

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder für Pianoforte und Gesang.

Erster Band. Preis 2 Thlr.

Diese Sammlung hilft einem längst gefühlten Bedürfniss ab, indem sie alle Lieder, älteren und neueren Ursprungs, welche bis jetzt zerstreut waren, mit Text, Melodie und Harmonie vereinigt, bieten wird. Die beiden letzteren sind so innig verwebt, dass sie bequem am Pianoforte ausgeführt werden können und auch ohne Gesang, als „Lieder ohne Worte“, vieles Vergnügen bereiten.

Die Harfe.

Anthologie geistlicher Lieder zur Erbauung am häuslichen Herd für Pianoforte und Gesang. Preis 2 Thlr.

Die Harfe soll für Jeden ein Erbauungsbuch sein. Sie enthält Choräle, Psalmen, Chorsätze für alle Kirchenfeste, Lieder zum Preise der Natur, Morgen- und Abendgesänge, Familienfestklänge, Trauer- und Trostlieder.

F. L. Schubert's Pianoforteschule für die Jugend.

Mit Uebungsbeispielen in progressiver Steigerung. Preis 1½ Thlr.

Diese Pianoforteschule ist bis jetzt allgemein als die practischste anerkannt, welche der Jugend zu einem sichern, guten und schnellen Erlernen des Pianofortespiels in die Hand gegeben werden kann.

Robert Wittmann's Methodische Unterrichtsbriefe

für das Pianoforte in progressiver Folge bis zur vollkommensten Correctheit, Technik und Nuancirung nach den Grundsätzen der grössten Meister arrangirt

Erster bis achtzehnter Brief. Preis à 5 Ngr.

Lehrer und Schüler erhalten hierdurch ein Lehrmittel in die Hand, wodurch sich in Kürze die grössten Resultate erzielen.

Vier Lieder für Männergesang.

Den Liedertafeln Deutschlands gewidmet von EDUARD HERMES.

Erste und zweite Lieferung. Preis à 5 Ngr.

Santner, Carl

Handbuch der Tonsetzkunst kurzgefasster Unterricht im Generalbass, der
Harmonielehre und des Contrapunktes

Leipzig 1866

Mus.th. 2889

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599365-3